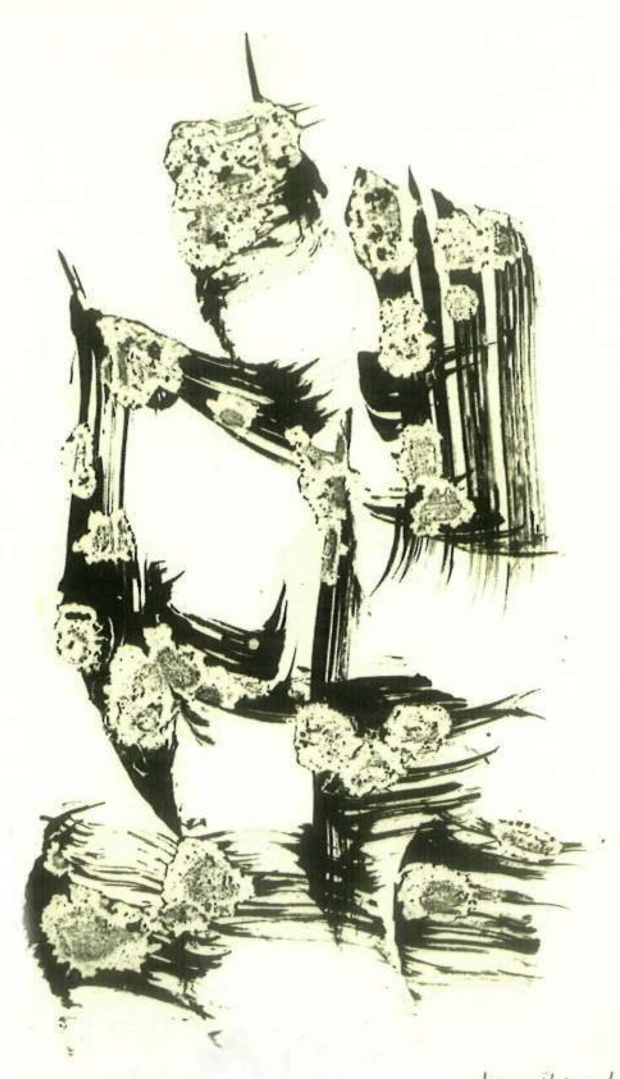
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 372
JUNIO 1981

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

ISSN: 0011-250 X

372

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 372 (JUNIO 1981)

PEDRO CALDERON DE LA BARCA
(1861-1981)

Cubierta: ALEJANDRINA.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

PEDRO CALDERON DE LA BARCA
(1681-1981)

SENTIDO Y FORMA DE LAS TRAGEDIAS CALDERONIANAS DE BELLEZA Y HONOR

Conceptismo, culteranismo. Tragedia y comedia

Las personalidades prominentes de la tercera y última generación del Barroco español son Quevedo, Gracián y Calderón. Con una gran influencia culterana, destacan por su conceptismo; éste y el culteranismo son dos movimientos semejantes, pero divergentes. El culteranismo, por medio del ingenio y de la cultura humanística, apoyándose en la sensibilidad, trata de elevar la realidad hasta el más alto nivel de su belleza posible y esencial. Esa búsqueda de esencias es quizá lo que caracteriza a la generación de Mateo Alemán y Cervantes, de Lope y Góngora—los creadores de la Novela moderna, de la Comedia nueva y de la nueva Lírica.

Quevedo, Gracián, Calderón quieren llegar a la posesión de la verdad, no de una manera subjetiva, pero sí muy personal. Contraponiendo y comparando conceptos abstractos y universales para mejor iluminarlos intelectualmente. Semejanzas y contrastes, en el lenguaje; ideológicos y fonéticos, en las imágenes. Estilo dilatado (análisis, descripciones, largas narraciones) y lacónico (síntesis, recapitulación). Ponderación (hipérbole), retorcimiento (hipérbaton). Desde su punto de vista metafísico nos trasladan a una cumbre abarcadora, que nos permite percibir la estructura del ser, de la existencia y de la vida, de lo temporal (siempre límite) conjugado a lo eterno. El conceptismo, por medio del ingenio y de la cultura humanística, trata de penetrar en la realidad hasta lograr reducirla a una generalidad abstracta y algebraica para extraer de ella su esencia religiosa, moral y racional.

Calderón nos ha mostrado que no hay ningún asunto o personaje de los cuales se pueda predicar que son cómicos o trágicos. La comicidad o la tragedia la crea el hombre según su propio sentimiento. Propio de una manera relativa, pues también el estado de ánimo en que se encuentra el poeta ejerce una gran presión en la actividad creadora e igualmente el sistema en que se halle inscrito o la solicitud del momento y de la sociedad. Así, lo que una vez fue comedia puede devenir auto sacra-

mental o tragedia o entremés. También nos ha enseñado que la originalidad del artista unas veces reside en la invención, pero otras veces se muestra en la manera de tratar cierta materia; de aquí que el liberal o el avaro, el misógino o el Don Juan, Fedra o Edipo estén siempre a disposición no de quien quiera, pero sí de quien pueda hacer brotar un nuevo aspecto auténtico de su sentido. En arte, como en general en el mundo de los valores, hay que saber distinguir y sentir no lo que nos gusta o disgusta, esto es elemental e intrascendente, sino lo verdadero de lo falso. Lo verdadero nos prende siempre en una armonía universal, cósmica y profunda; lo falso suena a hueco.

Preceptiva lopesca

Lope creó el ritmo de la nueva Comedia. La obra dramática tiene un ritmo que se puede contar por minutos, al igual de una pieza de música o de un ballet o una película. Lope conservó las cinco partes tradicionales de la representación, pero las organizó en tres jornadas; así:

Primer tema	Segundo tema	Pausa larga		Pausa breve	Primer desenlace	Segundo desenlace
Primera jornada	Enlace y desarrollo		Segunda jornada desarrolla	Tercera jornada desarrolla		

En la primera mitad de la primera jornada expone los dos temas: uno suele ser dramático y el otro lírico. Junto al asunto, presentado siempre en diálogo, que no comienza en escena, sino que es continuación de lo que se estaba hablando, procedimiento que sigue casi siempre a través de toda la representación, Lope nos da a conocer a los protagonistas que soportan la acción y a los que la secundan. Después de esos cuatrocientos o quinientos primeros versos en que separadamente se ofrece al espectador cada uno de los temas, establece Lope inmediatamente el enlace, desarrollándose la acción en la segunda mitad de la jornada, progresando rápidamente en la jornada próxima, pasando con todo brío a la tercera, donde se reservan los últimos doscientos o doscientos cincuenta versos para el desenlace, dividido también en dos partes: el acorde catastrófico y la solución ordenadora y armónica. La comedia tiene unos tres mil versos, más bien menos que más. Este ritmo tan claramente dividido al comienzo y al final se jalona en núcleos, cuatro, cinco o seis para cada acto. La tónica fundamental, presentada en los dos temas, se orquesta con una serie de motivos que se contrastan

y comparan, dando lugar a múltiples variaciones de ritmo, de movimiento, de ideas, de sentimientos, de imágenes, de luces. Todo ello tan estrechamente integrado que es imposible separar un miembro sin que el sentido de la obra vacile, hasta derrumbarse. El teatro del Barroco, que inaugura Lope, es un *teatro*, como se dijo ya hace mucho tiempo, perfecto.

El creador de *Fuenteovejuna,* de *El Caballero de Olmedo,* nos entrega un mundo fascinante, levantado en una armonía tempoespacial y sostenido en la palabra poética. Coge al espectador con la melodía de su verso, a veces dulce, llena de ternura, otras imperativa y dramática. Pendiente siempre de que la atención no decaiga, y el interés, que brota con el primer verso, se mantenga hasta el final. Por eso esconde el desenlace y cuida las pausas, tanto dentro de la jornada como en la distancia de éstas: intermedio largo entre la primera y la segunda, y muy breve entre la segunda y la tercera.

Debemos leer el «Arte *nuevo* de hacer comedias *en este tiempo*», observando un hecho evidente: la profunda sabiduría dramática de Lope, la seguridad absoluta acerca del valor y autenticidad de su obra; actitud firme que presenta con toda urbanidad, burlonamente, en un vaivén de erudición libresca, sin pedantería por su parte, quizá sí aludiendo a la de sus oyentes, pero haciendo sobresalir su impulso y fuerza vital. Es claro que no debemos trasladar literalmente los versos de su disertación a su obra teatral. Pero lo que dejo escrito y que he repetido varias veces, Lope lo dijo brevemente y mejor:

> Dividido en dos partes *el asunto,*
> *Ponga la* conexión *desde el* principio
> *Hasta que vaya declinando el paso,*
> *Pero la* solución *no la permita*
> *Hasta que llegue* la postrera escena... (vs. 231-35 y ss.).

Al seguir leyendo nos encontramos de una manera compendiada, pero muy clara, con la preceptiva por él creada, que es la que convenía a su tiempo y la que debe servirnos de guía.

El arte nuevo calderoniano

Calderón a veces ha escrito como Lope; sin embargo, en las comedias de salón (enredo, capa y espada) y en las tragedias de Belleza y Honor tiene necesidad de una nueva manera:

enredo ——— desarrollo ——— sorprendente desenlace

Don Pedro no nos ha presentado nunca una teoría dramática, aunque con frecuencia nos habla en sus creaciones de sus recursos escénicos y teatrales, tanto por lo que se refiere a los personajes como a las situaciones, damas tapadas, hombres embozados, encuentros fortuitos, sorpresas, suspensión, pasar de la luz a la oscuridad, llegar a la casa sin que nadie alumbre, pasar del dormir al despertar, de la realidad al sueño y lo contrario; buscar lo que se tiene al lado. Transformar la maraña en análisis; la enumeración sin fin se despeña en catarata para concentrarse en recapitulación clarísima. La acción se complica al máximo; al actor se le exige la forma más humana y trasladarse al mundo de la abstracción y de los símbolos. Sus movimientos deben ser de una precisión absoluta, no dejando lugar a la más mínima improvisación, y eso es igualmente válido para el conjunto. Las imágenes, las metáforas, están en estrecha relación con la escenografía, los interiores, el paisaje y con la acción física, espiritual y material. Todo el mundo sabe el uso que hace Calderón de la música, el baile y el canto. El autor de *La Dama duende* ve la vida como drama y también espectáculo, un juego de prestidigitación en que admiramos el ingenio, la maravilla, la abundancia desbordante, la fauna, la flora, las piedras preciosas, el sol, la luna, las estrellas, todo muy sujeto, a veces, a los cuatro elementos de la naturaleza física y la humana.

Gracián, teorizante

Esta compendiosa descripción se resuelve en la unión del conceptismo y el gongorismo; por eso encontramos el fundamento teórico del arte de finales del Barroco en *Agudeza y arte de ingenio*. Gracián escribe: «Cuanto más escondida la razón, y que cueste más, hace más estimado el concepto, despiértase con el reparo [asombro] la atención, solicítase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazonadamente el misterio» (Discurso VI; véase también el VII). Si aquí nos hace ver la manera de conducir embridada la atención, en el Discurso XIV describe exactamente el movimiento dramático: «La propuesta siempre ha de ser algo dura y que cause reparo; llega después la solución esperada y la desempeña.» Es decir: 1) lo que se propone debe hacerse de manera enigmática, desarrollándose de modo que produzca asombro y sorpresa; 2) por fin, nos libramos de la tensión al ver el éxito aclaratorio del desenlace. Más sobre el desenlace, Discurso XLV, «hallar medio extravagante, pero verosímil, con que salir del enredado laberinto con gran gusto y fruición del que le lee y le oye». Explica el goce estético e intelectual del procedimiento calderoniano, aunque no

se refiera a él, Discurso LIV, «va con suspensión el auditorio aguardando en qué ha de venir a parar, que es más arte que el declararse luego al principio, y así da más gusto, como sucede en los empeños que cuanto más se van dificultando, se goza más de la acertada salida», «concluye uniendo si comienza enramándose, y con eso satisface adecuadamente a la expectación, que le va atendiendo y aguardando dónde vendrá a parar». En el Discurso LV: «Es, pues, la agudeza compuesta fingida un cuerpo, un todo artificioso fingido, que por la traslación y semejanza pinta y propone los humanos acontecimientos. Comprehende debajo de sí este universal género toda manera de ficciones, como son epopeyas, metamorfosis, alegorías, apologías, comedias, cuentos, novelas...» Una vez que la forma queda establecida podemos tratar de penetrar en las tragedias.

El sentido

Me refiero exclusivamente a *El mayor monstruo del mundo, A secreto agravio, secreta venganza, El médico de su honra, El pintor de su deshonra.* Los personajes se relacionan de la siguiente manera:

A) *El mayor monstruo*

Mariene ...... { Herodes, Tetrarca de Jerusalén.
Octavio, Emperador romano.
Auristébalo, hermano de Mariene.

Antonio y Cleopatra—amantes y ambiciosos—son los primeros en morir, se nos da la noticia.

El Tetrarca mata a su esposa, Mariene, y después se suicida.

Libia y Tolomeo, instrumentos de la peripecia, celos y amor, se casan.

Polidoro, el gracioso, digamos ya que Calderón es también un experto en la figura del donaire y en chistes muy ingeniosos. Polidoro es una variación de Clarín *(La vida es sueño).*

B) *A secreto agravio*

Leonor (honor, castellana) ... { Lope de Almeida (su marido, portugués).
Luis de Benavides (primer amante, castellano).

El Rey Don Sebastián.

Ejemplo guía, Violante (no aparece portuguesa) .... { Juan de Silva.
Manuel de Sosa.

Lope de Almeida mata a su esposa y al que fue su prometido.

Juan de Silva mata a Manuel de Sosa en un lance de honor. Ambos estaban enamorados de Violante. En este caso, la dama queda al margen. Silva pierde su fortuna. Todo se narra, y además cuando quiere aconsejar a Almeida lo hace indirectamente.
Manrique, gracioso, contrapunto de la acción noble.

C) *El médico*

Doña Mencía	Infante Don Enrique (futuro Enrique II). Su primer enamorado. Don Gutierre, su marido. Mata a su mujer, él no se mata, tampoco mata al Infante.

El Rey Don Pedro (justiciero y cruel).

Doña Leonor	Don Gutierre (abandona a Leonor por falsas sospechas). Don Arias (causante involuntario de la desgracia de Leonor). Don Gutierre (el Rey le obliga a que se case con Leonor).

Coquín, gracioso.

D) *El pintor*

Serafina	El pintor, Juan Roca, su marido (mata a Serafina y a Alvaro). Don Alvaro, prometido de Serafina. El Príncipe de Ursino, amante segundo.
Porcia	Hermana de Don Alvaro. Se casa con el Príncipe.

Don Juan Roca se encuentra ya pasada la primavera de su edad cuando se casa con su prima Serafina. Se había dedicado siempre a las letras y la pintura.
Don Pedro, padre de Serafina. Don Luis, padre de Porcia, y Don Alvaro.
Juanete, gracioso.

Aunque debemos estar muy agradecidos a Von Wurzbach, a Emilio Cotarelo y a Harry W. Hilborn, creo que no sabemos nada exacto acerca de la cronología de la creación calderoniana. La fecha tope para *El médico, A secreto* y *El mayor monstruo* es 1635; la más tardía, en cuanto a su publicación, es *El pintor,* volumen 42 de *Comedias de diferentes autores,* Zaragoza, 1650. Von Wurzbach la data entre 1643-44, basándose en algunos incidentes contados por Pellicer y también con algunos

hechos de la vida de Alonso Cano, en 1644. En realidad, es gran suerte saber tan poco, pues de presentarse escalonadas es muy posible que se hubiera caído en la trampa de ver una evolución.

Sólo celos

En *El mayor monstruo del mundo* no hay el menor problema de honor, y por eso, en mi opinión, es donde Calderón nos ofrece todos los elementos de estas tragedias. No es que yo encuentre erróneos los planteamientos de la crítica, ni siquiera desacertados. El que puede estar equivocado soy yo. No cito a los que me han precedido, pues mi propósito no es escribir la historia de la crítica sobre estas tragedias, que debiera escribirse, sino fijarme exclusivamente en el texto del poeta. El primer elemento es lo que se predica de la belleza de Mariene, belleza sin par, sol de Jerusalén; de este ser sobrenatural el hombre depende constantemente, hasta devenir su girasol. Todo hombre digno queda prendado y prendido de ella. Herodes—aquel durante cuyo gobierno vino Dios al mundo—, Octavio—el primer emperador romano, vencedor de Antonio—y Aristóbalo, fuera de la historia, pero hermano de Mariene, también su adorador, acaso platónicamente incestuoso, de todas maneras el que introduce la peripecia con el motivo del retrato en miniatura de Mariene y el juego político de Herodes. Octavio, al ver el retrato, hace que lo copien, trasladándolo a tamaño natural, y tener así siempre con él la imagen singular de Venus.

Esta Belleza ultraterrena está predestinada a morir a manos de un monstruo: acero, el mar, el amor de su marido. Tanta belleza soberana tiene forzosamente que ser adorada y hacer brotar el amor. Difícil situación para el marido, pero hay un tormento mayor:

> *¿Por qué ha de gozar belleza*
> *(que no hay otro que la iguale,*
> *en fe de marido) un hombre*
> *que hay otro que le aventaje?* (Jor. I).

La belleza engendra el amor y juntamente los celos, y sobre todo la ambición. Herodes, para sentirse él mismo digno de Mariene, no se contenta con menos que haciéndola reina del Mundo. Es un amor sin límites, aún más (dice el Tetrarca a Filipo):

> *el ver*
> *que yo no he sido bastante*
> *a hacer reina a Mariene*
> *del mundo; y en esta parte*

dirás, y diránlo todos,
que es locura; no te espantes,
que cuando amor no es locura,
no es amor; y el mío es tan grande... (Jor. I).

La medida del amor es amar sin medida, declaraba en el siglo XII San Bernardo. En el Barroco se arde hasta consumirse y continuar ardiendo más allá de la muerte, «que aún no divide la muerte / a dos que junta el amor». Antonio y Cleopatra han muerto para ejemplo de Octaviano:

¡Qué mal hice cuando, necio
de amor y de su violencia,
culpé a Antonio que adorase
a aquella gitana, aquélla
que en los teatros del mundo
hizo la mayor tragedia!
¡Oh, qué bien vengado está
de mi altivez y soberbia! (Jor. II).

Las comedias de salón, nos dice una figura femenina calderoniana, son un juego de amor; en el plano trágico se nos conduce a esa zona paradójica, perturbadora y angustiosa de la enajenación, apoyándose en el mito de Adán, que Quevedo trata en broma: el único hombre que no ha tenido suegra. Pero el primer hombre es el paradigma. Se encuentra en el Paraíso, es decir, inscrito en un Todo cósmico; al separarse del Todo descubre un nuevo sentimiento, gracias a la seducción de la mujer, que le traslada a lo relativo, esto es, a lo temporal, que necesariamente lleva a un final definitivo, la muerte.

Adán, así, es el origen y causa de nuestro dolor, la tragedia de nuestra finitud, de nuestra limitación, que le empuja desesperadamente, arrastrado por la culpa, a entrar en el círculo satánico de la soberbia, la ambición desorbitada. Calderón hace chistes tan buenos como los quevedianos: el Capitán, dirigiéndose a Polidoro, «advierte que a estar contigo / viene el Tetrarca tu hermano». El gracioso replica: «El te... ¿qué?» Para no ofender con la palabra que usa y abusa Quevedo, Calderón escribe «cor-tesanos des-nudos». Nadie ha dudado de su capacidad de hacer chistes, ni de su poder para transferirnos al ámbito teologal. Las tragedias que nos ocupan nada tienen que ver ni con un mundo ni con otro. De la zona de la seducción y de los encantos de la culpa nos planta en el medio de lo Perfecto, no para que lo contemplemos, sino para anegarnos en la pugna y colisión de lo sobrehumano con lo humano. *La hora de todos* recoge el lugar común y socioeconómico—«La hermosura en las mujeres propias antes se debe huir»—, y de ahí quiere que vivamos el conflicto de la tentación—«Es la mujer regalo que se

debe temer y amar y es muy difícil temer y amar una propia cosa»— (Ed. Astrana Marín, Aguilar, págs. 272b y 315a). Quevedo insiste en el amor eternizado; recuérdese el verso de todos conocido «polvo serán más polvo enamorado».

El autor de *El Buscón* nos muestra la diferencia entre la concepción renacentista de la belleza y la barroco-cristiana:

No es artífice, no, la simetría
de la hermosura que en Floralba veo,
ni será de los números trofeo
fábrica que desdeña al sol y al día.
No resulta de música armonía
(perdonen sus milagros en Orfeo),
que bien la reconoce mi deseo
oculta majestad que el cielo envía.
Puédese padecer, mas no saberse;
puédese codiciar, no averiguarse;
alma que en movimiento puede verse.
No puede en la quietud difunta hallarse
hermosura, que es fuego en el moverse,
y no puede viviendo sosegarse.

(J. M. BLECUA: *Planeta*, pág. 353.)

Estos textos del señor de la Torre de Juan Abad quieren situar a don Pedro en el clima ideológico-sentimental en que vivió; es innecesario añadir citas sobre el tiempo y la temporalidad, la brevedad de la vida, la muerte... Herodes está tan profunda y exclusivamente enamorado que no puede pensar y sentir algo fuera de su amor, ni oye a su esposa cuando le plantea la paradoja de que tanto amor dé como fruto la muerte. Del amor loco pasamos a los celos desesperados, no porque imagine a Mariene abrasada por otro, esto ni lo concibe; sino porque teme que algo, alguien, la muerte, se interponga entre los dos.

De esta temperatura sofocante no nos libramos cuando la acción se desenvuelve en una perspectiva abstracta y humana al mismo tiempo. A Mariene la han retratado, es de suponer, del natural, y la miniatura ha sido posible ampliarla. ¿Pero es hacedero reproducir una belleza celestial? Quevedo trata el mismo problema:

Si quien ha de pintaros ha de veros,
y no es posible sin cegar miraros,
¿quién será poderoso a retrataros,
sin ofender su vista y ofenderos?
En nieve y rosas quise floreceros;
mas fuera honrar las rosas y agraviaros;

dos luceros por ojos quise daros;
¿mas cuándo los soñaron los luceros?

Conocí el imposible en el bosquejo;
mas vuestro espejo a vuestra lumbre propia
aseguró el acierto en su reflejo.

Podraos él retratar sin luz impropia,
siendo vos de vos propia en el espejo,
original, pintor, pincel y copia.

(BLECUA, *ob. cit.*, pág. 343.)

En *El pintor,* Serafina compara su fortaleza a la de una encina, a la de un escollo para persuadir a su primer amor, don Alvaro, que nunca logrará que ella sea infiel a su esposo, que pierda la paz de su estado, la obligación de su sangre. Don Alvaro responde para anular su argumentación y Serafina replica:

No lo niego; mas también
si me valgo de este indigno
concepto... (Jor. II).

En la jornada III, el Príncipe le dice a Juan Roca, el pintor noble, ignorando que es el esposo de Serafina: «No sólo en esta ocasión / que el cuadro agradezca es bien, / pero el concepto también / te agradece mi pasión.» Y le encarga que haga un retrato a una mujer de extraordinaria belleza (Serafina). Juan Roca le dice que está dispuesto a servirle:

Mas no me atrevo, señor,
si es beldad tan superior,
sacarla tan parecida.

PRÍNCIPE. *¿Por qué?*

D. JUAN. *Porque lo intenté*
alguna vez, y advertí
que la hermosura, ¡ay de mí!,
no se pinta bien.

PRÍNCIPE. *Ya sé.*
que es difícil de pintar
cuando es perfecta belleza... (Jor. III).

Este diálogo se relaciona con el comienzo de la jornada II. Si el pintor fracasa no es su culpa, sino del exceso de hermosura. La hermosura divina escapa a la imaginación del artista. Entonces descubrimos que lo perfecto tiene celos de lo imperfecto, y los dioses, celos del hombre. También esta idea da cuenta de los celos de doña Mencía *(El médico,* jornada I).

Además del encuadramiento conceptista, quería hacer notar que la hermosura de Mariene (lo mismo que sus sentimientos) era extremada, pero humana. En las tres tragedias restantes se mantiene el amor como una locura (incluso el Príncipe—j. II—había dicho que teme si habla a alguien de su amor que le tengan por loco), pero la hermosura nos eleva al plano de lo perfecto. La relación Herodes-Mariene es extremada, pero humana, y Herodes mata, mas también se mata. Lo mismo ocurre con Otelo. En las tres tragedias la víctima expiatoria muere, sabiendo y proclamando todo el mundo que es inocente; pero el marido continúa viviendo e incluso tiene que casarse. Esto es así porque el conflicto nace de la relación entre lo perfecto y lo imperfecto, lo extrahumano y lo humano, lo abstracto y lo social—el honor.

El honor

No es privativo del hombre; para la mujer es escudo fuerte, aun sabiendo que al marido, al hermano o al padre les atañe defenderlo. Tirso, en *El Burlador,* presenta el espectáculo bajo y horrendo de la prostitución sevillana, en el barrio llamado Lisboa; ahí vive «lo peor de Portugal / en lo mejor de Castilla» (jor. II). De una manera más delicada, pero aún más exacta, describe Ruiz de Alarcón el mismo medio en la Corte. Empieza separando a las señoras y en seguida extiende el lienzo de la mala vida ante nuestros ojos. Recorremos toda la escala y, por eso lo cito, nos presenta a los «maridos placenteros», «bellas casadas, conversables y discretas», casadas solitarias, sus maridos en Indias, en Italia, en Flandes; junto a ellas, las casadas fingidas *(La verdad sospechosa,* jornada I). La novela analiza todavía más profundamente ese extenso medio, extenso pero al fin y al cabo extrasocial. Quizá sea Quevedo el que pinta con más relieve la situación de la mujer en relación con el hombre en el siglo XVII. La cita será algo larga, pero vale la pena de recordarla, no para aludir a la actualidad, sino al contrario. Mi intención es señalar una nota constante y universal de la incomprensión del hombre. Un grupo de mujeres; una de ellas, más que reclamar, protesta: «Tiranos, ¿por cuál razón (siendo las mujeres, de las dos partes del género humano, la una que constituye mitad) habéis hecho vosotros solos las leyes contra ellas, sin su consentimiento, a vuestro albedrío? Vosotros nos priváis de los estudios, por envidia de que os excedamos; de las armas, por temor de que seréis vencimiento de nuestro enojo los que lo sois de nuestra risa. Habéis os constituido por árbitros de la paz y de la guerra, y nosotros padecemos vuestros delirios. El adulterio en nosotros es delito de muerte, y en vosotros, entretenimiento de la vida.

Queréisnos buenas para ser malos, honestas para ser distraídos. No hay sentido nuestro que por vosotros no esté encarcelado: tenéis con grillos nuestros pasos, con llave nuestros ojos; si miramos, decís que somos desenvueltas; si somos miradas, peligrosas; y al fin, con achaque de honestidad, nos condenáis a privación de potencias y sentidos» (*La hora de todo,* XL). Esa queja de la mujer, que creo justa, me parece tanto más sobresaliente cuanto que no se puede tachar a Quevedo de parcialidad.

Dejando de lado los estudios tan numerosos como interesantes acerca del sentimiento del honor, prefiero darme cuenta de cuál era la real situación del hombre y de la mujer, enfocada especialmente desde la perspectiva de la vida sexual de los casados. El adulterio está vedado ya en los Mandamientos (no lo cojo de lejos, como ya se verá) y con única referencia al hombre. Es de suponer que no se alude a la mujer (la de Putifar no es una excepción, sino una extranjera), por considerarse innecesario, pues era conocido y aceptado por la sociedad el terrible castigo de la adúltera. Cristo es el primero, al parecer, que se sale del camino trillado. Es curioso que, a pesar del respaldo bíblico, no se trate del adulterio de reyes o reinas (a no ser extranjera); de plebeyos no hay ni que hablar; es un motivo poético.

Calderón es quizá el que introduce el tema de la Belleza perfecta. La Belleza perfecta no es de este mundo; hace imposible la vida en la sociedad. El marido reconoce que tiene que ser añorada por todos; se da cuenta que él no presenta ningún título para ser único en merecerla.

Calderón construye esas cuatro tragedias, acudiendo a personajes de real estirpe: Herodes, Octavio; don Sebastián; don Pedro, don Enrique. El Príncipe pertenece a la más alta nobleza. Calderón alude de esta manera a la teoría clásica sobre las figuras de la tragedia. Y si en *El mayor monstruo* tenemos la lucha entre Octavio y Antonio por el poder del Imperio, en *A secreto agravio* el fondo de la acción es la empresa guerrera en Africa. En *El pintor,* donde no cabía esa resonancia del Estado, Juan Roca lleva a cabo una heroica hazaña, mientras *El médico de su honra* se ilustra con la relampagueante anticipación de la querella fratricida entre don Pedro y don Enrique.

En dos de las obras las mujeres están casadas—Mariene, doña Mencía—; en las otras dos, creyendo muerto a su primer amor, van a casarse. En ninguna se comete el adulterio, aunque *El médico* y *El pintor* ofrecen una escena de sueños o de duermevela donde brota el adulterio mental, que escapa a toda prevención humana. No que el marido no pueda impedirlo; es que tampoco puede hacerlo la mujer. Lo mismo que ni el uno ni el otro, en el momento más íntimo, pueden oponerse a que la sombra de un recuerdo se interponga y sea quizá el impulso del placer máximo. No pretendo hacer mal psicoanálisis, pero sí señalar que

el primer amor de doña Mencía, el Infante, era de un nivel social muy superior a su marido, don Gutierre, destinado a doña Leonor. Serafina, tan joven como hermosa, muy enamorada de su primer amor, se casa con Juan Roca, gran pintor y con toda la experiencia que aporta la edad.

No se debe a una actitud hiperbólica el rechazo del adulterio, ya que en tres acciones se termina con boda de menor calidad social, y en la primera tragedia, sin lugar para el honor, es el destino fatal el que conduce al desenlace cruento.

Calderón plantea claramente el conflicto trágico entre la Belleza perfecta y el Honor. La Belleza perfecta no es de este mundo ni para este mundo. De aquí la importante función dramática de los matrimonios secundarios con sus contrariedades y peripecias cotidianas y sociales. La acción trágica deja patente el amor loco y la situación del marido, quien, siempre enamorado y sin la menor duda acerca de la fidelidad de su esposa, sabe que tiene que matarla. Lo que se opone a la Belleza inefable es la temporal limitación humana, la sociedad. Porque el hombre vive en ella y de ella depende. Una vez que se está inserto en un cierto grupo se deben acatar sus leyes, sus principios, incluso sus crueldades y convencionalismos. El individuo no es nadie para decidir; tiene libertad para moverse siempre que respete las normas impuestas. De aquí que en el caso particular que ofrecen estas tragedias el marido no deba ampararse en lo negativo que sucede a su alrededor, pues no puede ni tiene que olvidar como él mismo juzga a los otros apoyándose en los sentimientos de su grupo; por eso sabe cómo será desdeñado si no acepta el cruento sacrificio. Cuando los personajes se quejan del terrible peso del Honor lo hacen sabiendo que ha de ser; de lo contrario habría que cambiar todos los fundamentos de la sociedad en que existen, a la cual pertenecen, y todavía está lejos, no sólo en la España del XVII, sino en toda la Europa de la época, el día en que se pueda cambiar radicalmente la mentalidad humana. Don Lope de Almeida no lo ignora:

¿Quién puso el honor en vaso
que es tan frágil? ¿Y quién hizo
experiencias en redoma,
no habiendo experiencia en vidrio?
Pero acortemos discursos;
porque será un ofendido
culpar las costumbres necias,
proceder en infinito.
Yo no basto a reducirlas,
con tal condición nacimos;
yo vivo para vengarlas,
no para enmendarlas vivo.

(*A secreto,* Jor. III.)

Pero el gracioso Manrique, cuando le pregunta don Lope si no piensa ir a la guerra de Africa, contesta:

Podrá ser
que vaya; mas será a ver,
por tener más que decir;
no a matar quebrando en vano
la ley en que vivo y creo;
pues allí explicar no veo
que sea moro ni cristiano.
No matar, dice. Y los dos
esto me veréis guardar;
que yo no he de interpretar
los mandamientos de Dios (Jor. II).

Don Lope expresa la relación entre el individuo y la sociedad. Con el gracioso no se hace referencia al contraste entre la ley de Dios y la realidad de la vida (no matar-matar) del Estado y la sociedad. Lo que oímos y se representa es la actitud elemental y egoístamente cómica que corresponde al hombre bajo e instintivo. Recuérdese que Calderón insiste en que la vida no es espectáculo, sino drama, guerra continua, o quizá un dramático espectáculo (*La vida es sueño*. Muerte de Clarín).

Los Reyes—el Estado—aprueban, saben que tienen que aprobar la muerte de la víctima inocente, pero causante de la sospecha acerca del honor. Cuando el Estado no aparece (*El pintor*) es la familia, el padre de Serafina y el padre del amante los que condonan como única posibilidad la conducta del noble pintor, aunque éste pida la muerte.

Final

Lo que se propone en este estudio es la correlación entre las tres figuras eximias del Conceptismo. Además, ver el conflicto de lo Perfecto—la Belleza perfecta, encarnada en forma de mujer—con el Honor —la realidad social, cuya defensa es el cometido del hombre; por eso, en un plano humano, la mujer deposita su honor inmediatamente en su esposo—. Así nos explicamos que las tres tragedias llamadas del honor acaben no con el rescate de éste, sino en bodas, alejadas de toda colisión trágica, situadas en un nivel estrictamente social y humano, sin el tormento de lo Perfecto.

JOAQUIN CASALDUERO

Miguel Angel, 17/19
MADRID-10

CALDERON Y GOETHE

> Sólo al hombre pertenece lo imposible.
>
> GOETHE

> La humanidad es lo pensante de la naturaleza en el hombre.
>
> T. W. ADORNO

GOETHE, LECTOR DE CALDERÓN

Datos de toda la vida de Goethe prueban que fue un constante lector de Calderón. El más remoto es casual y muestra al escritor alemán como espectador desavisado de una pieza casi calderoniana. El 4 de octubre de 1786 asiste en Venecia a una representación que le recuerda el absurdo tema de *Der Verschlag oder Hier wird Versteckens gespielt (El cobertizo o Aquí se representa a escondidas)*, obra de Bock, según Calderón, que se había estrenado en Alemania en 1781 [1]. A pesar de que el siglo ilustrado desdeñaba a Calderón, a nivel popular seguía siendo aceptable y, soportando refritos, traducciones, adaptaciones, refundiciones y demás riesgos del folklore teatral, había sobrepasado las fronteras españolas.

Pero el contacto de Goethe con los textos calderonianos es posterior y debe esperar las traducciones de August Wilhelm Schlegel, que empiezan a publicarse en 1803, aunque el maestro de Weimar tratará de leer los originales en una antología que le facilitará el editor Perthes en 1821 (acaso la recopilación de De la Huerta). La lectura será dificultosa por el limitado conocimiento del idioma (y la enrevesada sintaxis calderoniana de muchos pasajes).

El 25 de enero de 1804 escribe a Schiller sus impresiones sobre *El príncipe constante (Ferdinand, Prinz von Portugal* en la versión de Schlegel) [2]:

---

[1] *Italienische Reise*, en *Goethes Werke*, Text kritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1952, XI, 77/8. En adelante, esta fuente será citada como *Werke*.

[2] *Goethes Briefe*, ed. de Karl Robert Mandelkow, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1967 (4 vols.). Todas las citas de la correspondencia goetheana están tomadas de esta fuente.

Por segunda vez leo una pieza de Calderón, *Fernando, príncipe de Portugal,* que murió en la esclavitud, en Fez, no dejando que se lo canjeara por la ciudad de Ceuta como precio de su redención. Como en las piezas precedentes, por diversas razones, la primera lectura, sobre todo si es la única, ataca nuestro goce; pero cuando se la supera y la idea, como un Fénix entre las llamas, se levanta ante los ojos de nuestro espíritu, se cree no haber leído nunca algo tan excelente. Conviene conocer antes *La devoción de la crüz,* que es más elevada y, cuando se la haya leído, tal vez se encuentren igualmente adorables el tema y el tratamiento. Sí, podría llegar a decir que, aunque la poesía desapareciera del mundo, se la recobraría volviendo a esta pieza.

La admiración de Goethe por la obra persistirá, pues empezará a leer trozos de ella en sus tertulias vespertinas a partir de 1807, dos años antes de que las primeras representaciones calderonianas lleguen al teatro de Weimar. *El príncipe constante* se estrena, por fin, a instancias de Goethe, el 11 de enero de 1811. En carta a Sartorius del 4 de febrero siguiente le comentará el gran éxito obtenido con la traducción de Schlegel. El 28 de febrero dice en carta a Zelter:

La pieza así llamada ha gustado más allá de todo lo esperado, y nos ha causado un gran goce a mí y a los demás. Es para pensar que, pasados doscientos años de algo que fue hecho para otra atmósfera, para un pueblo con otras costumbres, otra religión y otra cultura, vuelva a encantarnos tan intensamente y se nos aparezca como inédita y fresca.

Mucho después, el joven Marcelino Menéndez Pelayo (en 1881, cuando las conmemoraciones de Calderón) reiterará lo notable de esta comedia de santos:

... una de las obras más bellas de nuestro autor y del teatro español. Es más: ofrece la singularidad artística de ser, entre todas las obras que yo recuerdo de otras literaturas, la única vez que se ha presentado a un santo en la escena, haciéndole personaje dramático interesante... [3]

No obstante, en la vejez, Goethe no evocará como brillante la experiencia de Weimar. El 15 de febrero de 1831 comenta a Eckermann, tras haber leído *Enrique III,* de Alexandre Dumas, y elogiarla, que la considera una «inapropiada comida» para los espectadores, recordando las representaciones de *El príncipe constante,* muy mal recibidas por el público, y haciendo un paralelo temático entre ambos textos [4].

[3] Marcelino Menéndez Pelayo: *Calderón y su teatro,* citado por José María Sánchez de Muniáin en *Antología general de Menéndez Pelayo. Recopilación orgánica de su doctrina,* prólogo de Angel Herrera Oria, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1956, II, pág. 760. En adelante, esta fuente será citada como *Muniáin.*

[4] Johann Petter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens,* ed. de H. H. Houben, Eberhard Brockhaus, Wiesbaden, 1949. En adelante, esta fuente será citada como *Eckermann.*

El duro ascetismo ético de la pieza tal vez resultó un poco árido para la corte weimariana y demasiado romántico antes de tiempo para un público acostumbrado a mejores maneras teatrales. La obra es una típica construcción calderoniana, con un teorema moral resuelto en pocos pasos a la luz de la omnipotente lógica católica.

Situada a partir de 1437, narra la lucha de los portugueses y los moros en el norte de Africa. Un príncipe portugués, Fernando, en plena batalla, tiene un *beau geste* hacia el moro Muley y le perdona la vida, sabiendo que le afligen penas de amor. Seguramente, este arrebato de cortesanía es lo que más encantó al poeta cortesano de Weimar. Muley, no pudiendo ser menos, jura lealtad a Fernando.

La suerte bélica quiere que el portugués caiga preso de los moros. El rey de éstos, sorprendiendo una conversación en que Muley dice a Fernando que le facilitará la fuga, encomienda al primero la custodia del segundo. He allí el crucigrama ético: un conflicto de lealtades. El moro lo describe en estos versos a Fernando (jornada segunda, escena XVII):

Si soy contigo leal,
he de ser traidor con él;
ingrato seré contigo
si con él me juzgo fiel.
¿Qué he de hacer (¡Valedme, cielos!),
pues al mismo que llegué
a rendir la libertad
me entrega para que esté
seguro en mi confianza?

Fernando, firme en sus principios (antes rechazó la liberación a cambio de entregar una ciudad a los moros, según recuerda Goethe en la carta copiada), resuelve en pocas palabras el problema, como un silogismo de concilio:

Muley, amor y amistad
en grado inferior se ven
con la lealtad y el honor.
Nadie igual es con el Rey;
él sólo es igual consigo:
y así mi consejo es
que a él sirvas y me faltes.

El héroe, como de costumbre en Calderón, es mera excusa del discurrir filosófico y nunca traiciona los principios. Por ejemplo, aprovecha más adelante para explicitar un *memento mori* de los que suelen menudear en el teatro de nuestro autor:

Y otra enfermedad no esperes
que te avise, pues tú eres
tu mayor enfermedad.
Pisando la tierra dura
de continuo el hombre está,
y cada paso que da
es sobre su sepultura.

(Jornada tercera, escena VIII.)

Se advierte la equivalencia con el razonamiento de *La vida es sueño:* el mayor pecado del hombre (aquí: su mayor enfermedad y el pecado es enfermedad moral) es nacer. La vida, desequilibrio pecaminoso, es vista desde la quietud, o sea desde la muerte.

El final de la pieza es feliz en ambos sentidos: el paradigma moral se completa con la muerte edificante de Fernando, víctima de la penosa vida de la prisión, y la indiferencia de los moros. Su fantasma conduce a los portugueses a la victoria. En Fez su cadáver es cambiado por la bella Fénix, prisionera de los cristianos, y la mora se casa con su amado Muley.

Más allá de esta obra, siguen las aficiones calderonianas de Goethe. En carta a Körner desde Jena (23 de abril de 1812) dice haber asistido a una representación de *La vida es sueño*, y en comunicación a Knebel (24 de noviembre de 1813) refiere haber leído *Zenobia (La gran Cenobia)* en traducción de Gries. En el *Diario* de 1816 *(Werke,* X, 520) anota las lecturas de las obras extranjeras que más le han impresionado ese año, y la heterogénea cosecha reúne *El corsario* y *Lara,* de Byron (en primer término); la *Vida* de lord Nelson y sus cartas a lady Hamilton, así como el segundo tomo del teatro de Calderón traducido por Gries, también conocido y corresponsal del escritor. Por fin, el 28 de abril de 1829, en carta a Zelter, dará cuenta de otra lectura similar: el séptimo tomo de Gries, del que destaca *Die Locken Absalons (Los cabellos de Absalón).*

Este período es el de la introducción de la literatura española en Alemania y, en cierto modo, el inicio de los estudios sistemáticos de autores castellanos, tarea que, como es sabido, empiezan los propios alemanes. En España las reediciones de clásicos eran escasas, y los textos establecidos y las revisiones críticas, prácticamente nulas. En cambio, la Alemania romántica empezaba a mirar con simpatía hacia el siglo XVII de los Austrias, que los ilustrados locales consideraban nefasto y lóbrego.

Blankenburg, en sus notas a la *Theorie der schönen Künste,* de Sulzer, y Bouterwerk, en su *Geschichte der spanischen Poesie,* «descubren» la Castilla literaria, reservorio de los fantasmas caballerescos y aven-

tureros del Medievo que los románticos empiezan a necesitar. Cuando August Wilhelm Schlegel toma su tarea de traductor del teatro español del Siglo de Oro, seguramente han caído en sus manos los dieciséis volúmenes de la crestomatía de De la Huerta.

Calderón será, de hecho, el autor más beneficiado por esta onda de españolismo. Aparte de Schlegel (primer tomo, 1803; segundo, 1809), se ocupan de traducirlo el citado Johann Diederich Gries (siete tomos entre 1815 y 1829), Schraeder, Stephani, Karl Immermann (quien arreglará sobre versión propia *El mágico prodigioso* para el teatro de Düsseldorf en 1836 y discutirá en 1843 las observaciones de Goethe sobre Calderón y Shakespeare). Esta última obra, sobre la que luego abundaremos, será objeto de repetidas versiones: aparte de la citada de Gries, las de Bärmann y Richard y la de Lorinser. No es ocioso recordar que Shelley, el gran romántico inglés, es otro de los traductores de la pieza. El tema del Demonio, tan germánico entonces (Goethe, Lessing, Heine, Lenau, Hauff, etc.), también interesará a los británicos, y Byron le dedicará un poema. Para completar esta breve bibliografía corresponde recordar la aparición de Calderón en las tempranas obras críticas del siglo XIX: Schack, Ticknor, Tieck, Viel Castel, entre las panorámicas, y Johann Schulze, Friedrich Zimmermann y Karl Rosenkranz (1829), entre las monográficas. Concretamente, en el tema que nos ocupa vale anotar dos trabajos sobre el paralelo entre Goethe y Calderón, el de Edmund Dorer (1881) y el de K. Wolf (1913), y, más específicamente, sobre las piezas donde se desarrolla el asunto del convenio diabólico: *Über Calderon's Tragödie von Wunderthätigen Magus* (1829), del citado Rosenkranz, y *Calderon's Wunderthätigen Magus und Goethe's Faust* (1876), de Carrière.

Sería difuso rastrear la presencia de Calderón en la producción alemana de la época, pero un pasaje goetheano nos permite inducir que era notable. Eckermann anota en su conversación del 30 de marzo de 1824, acerca de las últimas comedias de August von Platen:

> Se ve en estas piezas la influencia de Calderón. Son ingeniosas y, desde el punto de vista intelectual, logradas, pero les falta sólo una cualidad específica, un contenido de cierto peso. No son el tipo de obra que excitan en el ánimo del lector un interés profundo e inquietante. Muchas veces tocan nuestras cuerdas íntimas, pero de manera leve y superficial. Se parecen al corcho que flota en el agua y no deja ninguna huella porque se sostiene en la superficie por su propia levedad.
>
> (*Eckermann*, pág. 84.)

¿Discurre Goethe sobre Platen o sobre Calderón? Tal vez sobre los dos, por lo que veremos luego. En todo caso, Goethe se acerca al cas-

tellano movido por otros motivos que los que movilizan a los tempranos románticos. Menéndez Pelayo atribuye el auge calderoniano en aquella Alemania a un accidente:

> No fue una elección consciente y deliberada la que llevó a los románticos alemanes al culto calderoniano, aunque luego encontrasen mil razones metafísicas para justificarlo. Fue el acaso bibliográfico de ser rarísimos los tomos o partes de las comedias de Lope, y muy abundantes, por el contrario, las obras de Calderón, ya coleccionadas, ya sueltas. Todavía el pueblo español del siglo XVIII las veía con frecuencia en las tablas, y con ellas se solazaba, a despecho de los críticos y los preceptistas galoclásicos. Fue, pues, el teatro de Calderón, y así era lógico que sucediese, el primero que se conoció fuera de España, por lo cual se atribuyeron a su autor perfecciones y excelencias que no son peculiares suyas, sino del sistema dramático que seguía...
>
> *(Prólogo* a *Del Siglo de Oro,* de Blanca de los Ríos.)[5]

Estas casualidades, desde luego, explican muy poco y no pueden ocultar las coincidencias ideológicas entre los tempranos románticos y la España de Calderón. La reacción antirracionalista en la filosofía del primer Herder y de Hamann, el peligro de la revolución burguesa de algún modo representado por Napoleón y la idea de una restauración católica filosóficamente fundada, aparecen ya en las conferencias que Friedrich Schlegel dicta en París y Colonia en 1804 y 1806[6].

El otro Schlegel, nuestro «castellanista», lo explica con bastante claridad:

> Es innegable que también Calderón conoce el puro y alto estilo de lo romántico teatral y lleva estas audaces alas de la poesía hasta los más remotos límites de lo sensible con el extravío... Para él, lo principal es la representación en el escenario; pero está limitada vista atrás llega a ser en él positiva. No conozco otro dramaturgo que haya sabido poetizar los efectos mejor que él y que fuera, a la vez, tan sensitivamente fuerte y tan etéreo[7].

Schlegel pone a Calderón, literalmente, como un romántico *avant la lettre,* el que lleva la experiencia de la palabra hasta la frontera de lo irracional, privilegiando el artefacto del más romántico de los ramos artísticos: el teatro. El crítico destaca que los asuntos calderonianos son de una «ardiente nacionalidad», surgen del *Volkgeist* meridional, conectan con el Oriente y apartan su inspiración tanto de la Europa nórdica como de la Grecia clásica (o sea: la síntesis goetheana).

---

[5] Citado por MUNIÁIN, pág. 761. El texto es de 1910 y contiene una revisión de ciertas objeciones al teatro de Calderón formuladas en las conferencias de 1881 que cita la nota 3.

[6] Cfr. WALTER BENJAMIN: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik,* ed. de Hermann Schweppenhäuser, Suhrkampf, Frankfurt, 1973, pág. 12.

[7] AUGUST WILHELM SCHLEGEL: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil,* ed. de Edgar Lohner, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1967, pág. 258.

España, en Schlegel, es, a la vez, el contacto con lo oriental y la defensa de la Europa cristiana ante los árabes, la inquina de los demás países durante el reinado de Felipe II, la perduración de la caballería y de los valores caballerescos, el hombre de letras que proviene de la nobleza y ha conocido el oficio de las armas. La mentalidad romántica —restauración de los prestigios medievales como retorno a un mundo donde no acecha el peligro de la revolución burguesa—encuentra su retrato en los santos hidalgos de Calderón.

> Si los fundamentos de la poesía romántica son el sentimiento religioso, un generalizado ánimo heroico, el honor y el amor, aquélla debió nacer en España bajo los mejores auspicios y allí debió crecer hasta tomar su máximo impulso. La fantasía del español era tan audaz como su capacidad de hazaña, ninguna aventura espiritual le parecía demasiado peligrosa [8].

El Calderón de Schlegel es «la más alta cumbre de la poesía romántica», pues

> ... en su obra toda pompa romántica se prodiga, así como los más intensos tonos de una hoguera que surgen del suelo como luces deslumbrantes y prodigiosas figuras de fuentes, se expanden en círculos y se dispersan en una final explosión [9].

Aquí la alusión a lo telúrico (la fuente como manantial), a la pasión como alternativa a la razón y el estilo igualmente ígneo, sintetizan la óptica romántica aplicada al barroquismo tridentino de Calderón en una fórmula doblemente elocuente.

El interés de Goethe por Calderón es de otro origen y tiene otro alcance. Para el cortesano del *Sturm und Drang* la salida a la crisis final de la sociedad nobiliaria no es una restauración antihistórica, sino el intento de conciliación reformista de Napoleón. Su actitud ante el arte de la España de los Austrias no es, por lo mismo, la de un deslumbrado feligrés ante los modelos eternos.

En la base de la admiración goetheana hay la mentalidad sistemática de la Ilustración. Goethe encuentra en Calderón un aparato cerrado y completo de pensamiento y de técnica, tal como el intelectual ilustrado imaginaba la tarea especulativa: un sistema que emulara la plenitud de la naturaleza. Así le escribe a Gries el 11 de junio de 1822:

> Se trata de un poeta que sorprende la mirada cada vez que se lo lee, como si fuera la naturaleza misma. Por seguido que se lo considere, siempre resulta notable.

[8] Idem, pág. 263.
[9] Idem, pág. 266.

(Como veremos, sólo Shakespeare, junto a Calderón, provee a Goethe esta sensación de hallarse ante un sistema de representaciones, en este caso dramático: ante un cosmos.) De aquí se deduce otra calidad calderoniana: la universalidad, la capacidad de gustar tanto a un público culto como a la masa ignorante (carta a Von Kleist, 1 de febrero de 1808). El hombre de la Ilustración piensa en la abstracta humanidad de la filosofía dieciochesca: un burgués alemán puede gustar tanto de una novela china como de los versos de Béranger, y luego comentar, según lo hace a Eckermann el 31 de enero de 1827:

> No debemos hablar de literatura nacional. Estamos en la época de la literatura mundial y todos debemos trabajar para acelerar el proceso de este tiempo. En cuanto a enriquecernos con aportes extranjeros, sí, pero sin quedarnos en el detalle peculiar ni tomarlos como modelos. No debemos reparar en si son chinos, serbios, si se trata de Calderón o de los Nibelungos; pero en cuanto a necesidad de modelos, debemos volver a los griegos, en cuyas obras aparece la belleza humana. Todo lo demás debe tener para nosotros un mero interés histórico. Debemos apoderarnos del bien considerado con la máxima amplitud.
>
> (*Eckermann,* pág. 181.)

¿Cabe más clara manifestación antirromántica?

Goethe ve la técnica como protagonista en la obra calderoniana, y esta posibilidad de aislarla del contenido de sus obras crea una línea crítica. Una persistente censura—lo veremos—destacará en Calderón la desigualdad de forma y fondo. La mera posibilidad de distinguirlos hablará en contra de la excelencia de sus piezas.

En teatro, le merecen la misma aprobación—siempre en el sentido de la carpintería teatral—nuestro autor y algunas obras aisladas como el *Tartufo,* de Molière, y *Minna von Barnhelm,* de Lessing:

> En Calderón encontramos la misma plenitud teatral. Sus piezas están perfectamente armadas, ningún elemento escapa a la visión calculada del conjunto. En este sentido, Calderón es el genio de entendimiento mayor.
>
> (*Eckermann,* pág. 143, anotación del 25 de julio de 1826.)

Una observación emparentada con la anterior le sugiere comparar la influencia calderoniana sobre Schiller y sobre él mismo:

> Ocurre siempre que aquellos de los que queremos aprender son la medida de nuestra naturaleza. Así, por ejemplo, Calderón: tan grande como es y tanto como me maravilla, no me ha influido en nada, ni para bien ni para mal. En cambio, Schiller llegó a ser influido por Calderón hasta límites peligrosos y erróneos. Es una suerte que Calderón haya

sido tomado como ejemplo general en Alemania tras la muerte de Schiller. Calderón es infinitamente grande en lo técnico y en lo teatral; Schiller lo supera por la virtud, la dignidad y la grandeza de su voluntad. Habría sido lamentable que algo tan valioso se hubiera perdido y que la grandeza de Calderón hubiera tomado otros caminos.

(*Eckermann,* pág. 126, anotación del 12 de mayo de 1825.)

Una nueva apelación a la universalidad—ideal ilustrado—surge cuando Goethe considera a Calderón una suerte de nexo entre la Europa nórdica que él de algún modo personifica y el Oriente. En el *Diván occidental-oriental,* en la sección *Libro de los proverbios,* hay esta cuarteta:

Estupendo es el Oriente
cuando atraviesa el Mediterráneo;
quien no ama ni conoce a Hafiz
no entiende lo que ha cantado Calderón.

Abundando en lo mismo (carta a Gries, 29 de mayo de 1816), valora al «excelente Calderón» como una compañía esencial en su «temporada en el Oriente», pues el castellano «no desdeña su cultura árabe, sino que la valoriza».

Otro punto de contacto entre ambos poetas es su condición de cortesanos. El hidalgo de la corte de los Austrias y el noble burocrático del palacio de Weimar, de maneras simétricas, elevan a rango moral lo cortés y lo noble. Así, el germánico, examinando una carpeta de dibujos y grabados de Stadelmann, le comenta en tono elogioso a su secretario el 26 de febrero de 1824: «... es tan galante como una pieza de Calderón...» *(Eckermann,* pág. 75). En el mismo sentido discurre en el *Diván (Noten und Abhandlungen: Einrede,* en: *Werke,* II, 173), acerca de lo correcto que es alabar al príncipe cuando éste manifiesta su autoridad en su poder e invoca de nuevo a su colega del siglo anterior:

¿Quién que oiga a Calderón alabando a su Rey puede aquí, mientras la más audaz subversión de la fantasía lo arrebata, pensar en lo venal del elogio?

Aquí sí Calderón es la medida de la naturaleza de Goethe.

Por último, cabe incluir en esta breve revisión de Goethe como lector crítico de Calderón otro tema recurrente: el paralelo del español con Shakespeare.

Goethe consideraba a los dos maestros como los pilares de la moderna literatura alemana, y así se lo dice a Eckermann el 25 de diciembre de 1825 (pág. 133). Comparaciones y simetrías vuelven a su discurso un puñado más de veces. Por ejemplo, cuando escribe a Zelter

el 28 de abril de 1829 (pensemos en un Goethe anciano, unos cincuenta años después de aquella representación de Venecia con fantoches más o menos calderonianos):

> Quizá nunca la naturaleza y la poesía se han encontrado, como en Shakespeare, tan íntimamente unidas. En tanto, la más alta cultura y la poesía, nunca tan íntimamente como en Calderón.

Vale la pena rescatar la simetría: la fusión tiene un punto común, que es la poesía, y dos disidencias: la naturaleza para Shakespeare y la cultura (el artificio o lo innatural, digamos) para el barroco Calderón.

Este esquema vuelve a propósito de lo mismo en otro texto goetheano (*Calderons «Tochter der Luft»*, en *Schriften zur Literatur, Werke*, XII, 303/5). Shakespeare es como un prado donde se recogen frutos que el lector o espectador puede consumir libremente: se los toma crudos, salvajes; se le exprime el jugo; se bebe su mosto o su alcohol. De Calderón, en cambio, «recibimos un espíritu de vino destilado y altamente corregido, refinado con muchas especias, endulzado con golosinas; debemos tomar la bebida como es, como un medio de exaltación lujoso y sabroso, o dejarlo completamente de lado».

La metáfora sigue su curso, si se admite el juego entre el vino (el asunto) y las especias (el tratamiento). Calderón, como todo manierista, acepta la división, exalta lo artificioso del arte. La materia calderoniana puede ser desagradable. La forma siempre entusiasma. Está refiriéndose a *La hija del aire* y recuerda *La devoción de la cruz* y *La aurora en Copacavana.*

¿Dónde arraiga la diferencia con Shakespeare? Agudamente, Goethe la atribuye a una divergencia cultural. Shakespeare nació y se educó en el protestantismo. Por ello considera lo ultraterreno desde un punto de vista humano. El resultado es que sus «espectros trágicos» y sus «duendes farsescos» sirven al drama y no a la inversa, como en Calderón. Este mira la vida humana desde el más allá, es decir, desde la muerte. Su drama es católico y sirve de soporte al juego de fantasmas y duendes (a veces, en forma de dama), es decir, los principios abstractos del caso: el honor, la verdad revelada, la España misional, la monarquía católica, etcétera.

Al paso de objeciones saldrá luego Goethe (*Maximen und Reflexionen, Literatur und Sprache*, en *Werke*, XII, 497). E insiste en el paralelo:

> Shakespeare y Calderón han preservado, con sus lecciones, un camino resplandeciente; no obstante, se piensa a menudo que el imponente forastero, cuyo talento pétreo llega al desvarío, ha degradado la cultura alemana... El gran Calderón tiene tanto de convencional, que hasta un

elocuente observador encontraría difícil la distinción del gran talento del poeta y la etiqueta teatral.

La conclusión vuelve a repetirse:

> Por una feliz circunstancia, el talento de Shakespeare nació y creció en libertad y pureza debido a que era protestante; de otro modo, como Kalidasa y Calderón, habría tenido que dedicarse a glorificar disparates.
>
> (Idem, en *Werke*, XII, 500.)

Estas líneas de fuerza en la lectura goetheana de Calderón tienen importancia por su vigencia o coincidencia con la crítica posterior del siglo XIX. Las identidades y las distancias entre el dramaturgo barroco y el escritor ilustrado en camino hacia una salida dialéctica iluminan rincones de ambas realidades: la remota España tridentina, que los románticos miran con simpatía crepuscular y febril, y el frustrado siglo XVIII alemán, que debió contentarse, una vez más, con escuchar de lejos el cacareo del gallo francés.

La crítica goetheana y Calderón

Los críticos del XIX habían leído a Goethe o participaban de las ideas conductoras que habían quedado expresas en el discurso goetheano. Todo gran escritor lo que hace es concentrar en algunas fórmulas clave un estado objetivo de cultura, lo que solía llamarse entonces «el espíritu del tiempo».

Veamos el juicio que sobre Calderón escribe un autor español, aunque de estirpe germánica:

> Confesaremos, a pesar de todo lo dicho, que en la pintura de caracteres no es de ordinario tan feliz como en el manejo de la trama y conocimiento de los recursos propios para producir, mantener y avivar la curiosidad y el interés. Aquí sí que es difícil buscarle competidor, sobre todo fuera de España: no creemos que haya dramático antiguo ni moderno que en esto le exceda; dudamos haya quién llegue a él [10].

No es posible ser exhaustivo en esta muestra. Vamos ahora a un estudioso alemán de la literatura española. Schack elogia casi como Goethe:

> Bajo este aspecto, en el dominio y maestría de la escena, quizá no reconozca rival alguno entre los poetas dramáticos de las diversas naciones nuestro insigne dramaturgo castellano... las comedias de Calderón,

[10] Juan Eugenio Hartzenbusch: *Prólogo* al tomo primero de las *Comedias* de don Pedro Calderón de la Barca, en la Biblioteca de Autores Españoles, M. Rivadeneyra, Impresor Editor, Madrid, 1872, pág. X.

sólo por este motivo, por poseer esta cualidad en grado eminente, merecen también calificarse entre las que ocupan el primer rango en el mundo [11].

También, como Goethe, subraya el carácter cortesano del arte de Calderón:

> Su manera de exponer era tan ática y urbana, y sus pinceladas tan finas y tan delicadas, como no se habían conocido hasta entonces; pero su estilo se contaminó también con el exagerado atildamiento de aquellas frases que *dirigían a sus damas*, en el Buen Retiro, los mismos caballeros que frecuentaban sus salones... (pág. 251).

Curiosamente, el romántico Schack, alabando la dicción calderoniana, le objeta su afectación manierista o gongorina, la que impide calificar su estilo de *romántico el más puro y elevado* (pág. 254), entendiendo por románticas las comedias que responden a «la exclusiva invención del poeta», pero cuyo argumento es demasiado serio como para ser consideradas simples comedias (pág. 433). En esto echa de menos la naturalidad, la liviandad y la ligereza de los coetáneos como Lope y Tirso. No lo encuentra, pues, un modelo romántico, sino un romántico defectuoso. La conclusión de Schack no puede ser más goetheana:

> Hay algo aquí de la ópera, o más bien del baile, que nos recuerda a cada instante que no se nos presenta ningún trasunto poético de la naturaleza, sino un espectáculo visible, dirigido sólo a obtener nuestros aplausos (pág. 257).

Pasando a la democrática Inglaterra, puede recogerse la opinión de Ticknor (año 1849), algo más distante que las alemanas, pero igualmente interesada por las peculiaridades históricas de España. Al elogio exaltado del catolicismo inflexible de Calderón que hacían los reaccionarios románticos, Ticknor opone ciertos reparos: admira el sentimiento religioso del dramaturgo, pero no su dureza escolástica, la que permitió a Sismondi definirlo como «el poeta de la Inquisición». Cuestiona su desmedido sentido del honor, basado en códigos de conducta medievales que ya no regían efectivamente la vida española del siglo XVII. Así es como los visitantes franceses solían encontrar anticuadas y ridículas las comedias de Calderón, fundadas en un catolicismo rígido y populachero, y en un sentido de la honra quisquilloso y arcaico, además de una formulación técnica del teatro que ya había sido soslayada

[11] ADOLFO FEDERICO, CONDE DE SCHACK: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, traducida directamente del alemán por Eduardo Mier, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid, 1887, tomo IV, pág. 237.

por los escritores franceses. En este haz de reparos, Ticknor hace como si Shakespeare y Molière leyeran a Calderón [12].

Interesante resulta revisar los juicios de Menéndez Pelayo en sus conferencias de 1881, reunidas en *Calderón y su teatro,* donde el gran integrista católico, junto a elogios supremos (que suenan un poco a ocasionales), deja deslizar algunas reservas muy expresivas, de las que se desdecirá en 1910 al volver sobre el tema en el prólogo antes referido.

Menéndez Pelayo, al aludir al catolicismo de Calderón, apela a una observación goetheana, pero invierte las valoraciones: lo bueno del castellano es, justamente, haber sido católico, haber servido sin pestañear a la verdad revelada:

> ... por la ejecución es inferior a Shakespeare y a Sófocles, con la diferencia de que Sófocles y Shakespeare tienen ideas de menos alto origen que Calderón. Otra ventaja de Calderón es haber llegado a convertirse en símbolo de raza... esa especie de confusión entre el propio espíritu y el espíritu de su raza... y que es la raíz y el fundamento de su grandeza (citado por Muniáin, págs. 746/7).

Aquí Pelayo es abiertamente romántico a la alemana, o sea considerando que la raza tiene un espíritu peculiar, un *Volkgeist,* el cual habla por lenguas privilegiadas, las de los grandes poetas.

Pero en cuanto el crítico pasa a la inmanencia del teatro calderoniano, lo halla dominado por la manera y el convencionalismo, en oposición con el ideal dramático absoluto de los demás nombres españoles de la época (Lope, Tirso y Alarcón). Hay excesivas concesiones a la moral relativa de su tiempo, a la convencionalidad y falsedad de las costumbres, al disimulo de las pasiones. Calderón es un monumento colosal, pero resulta, a menudo, incomprensible fuera de su país y de su tiempo. Los caracteres de su dramaturgia son monótonos; los afectos que describe, superficiales; el conocimiento de la psicología femenina, escaso. La cuestión de la honra se limita a un cúmulo de escenas de celos y de meras sospechas. Todo ello pone en entredicho la moralidad del teatro calderoniano, al menos desde un estricto punto de vista católico. Pelayo no está, en este punto, paradójicamente, muy lejos de las censuras que los ilustrados del XVIII hicieron al teatro del Siglo de Oro.

> No es cosa rara hallar en los autos profunda doctrina teológico-filosófica sobre las relaciones de Dios con la naturaleza, del cuerpo con el espritu, de los sentidos con las potencias del alma. Todo esto, a la verdad, de un modo algo incoherente y sacrificando muchísimas veces la forma a la idea, idea abstracta y pura, y tal que no cabe en el arte; y

[12] JORGE TICKNOR: *Historia de la literatura española,* traducción de Pascual Gayangos, Bajel, Buenos Aires, 1948, II, pág. 470.

> otras veces, por el contrario, anegando la idea en un mar de insulsa y barroca palabrería (citado por Muniáin, pág. 752).

De nuevo la escisión goetheana entre el vino y las especias.

A propósito de *El alcalde de Zalamea* (comparando las obras homónimas de Lope y Calderón), Menéndez Pelayo alude a «su gusto habitual por todo lo enfático y conceptuoso», que lo aparta de «la vigorosa y realista sencillez» de otros momentos. En la pieza menudea «aquella sutil casuística de la honra, aquel discreteo metafísico con que la idea del honor anda envuelta y empañada en casi todos los dramas de Calderón» [13].

Inopinadamente, iguales reservas goetheanas aparecen en un estudioso de Calderón de la misma época, discurriendo a propósito de *La aurora en Copacavana:*

> Tejido de milagros, de alegorías convencionales y de escenas de amor, inverosímiles en los indios, trabajo costaría creer, si algunos rasgos felices no lo revelaran, que el autor de esta comedia es el mismo de *La devoción de la cruz* y menos todavía del *Alcalde de Zalamea* [14].

Pero ya el siglo romántico decae y esboza su vuelta. En los dos últimos autores citados, junto al resplandor admirativo por la pasión y sus vagos contornos, por el arrebato y los sentimientos anacrónicos, se observa el uso de las nociones de realismo y verosimilitud que nos alejan decididamente de toda línea goetheana, al menos si involucramos la noción de verosímil dentro del espacio del realismo sistemático cuyo modelo proponen las grandes sumas novelísticas del tiempo.

De Cipriano a Fausto

> ... las consecuencias que de una y otra obra se desprenden no pueden ser más opuestas: en el drama calderoniano y en la persona de Justina, el soberano poder del libre albedrío; en el episodio de Fausto y en la persona de Margarita, la fatalidad de las pasiones humanas, y en Fausto y Cipriano, respectivamente, vivir, cueste lo que cueste; morir, si se muere por la verdad. Este es un pagano que se hace cristiano; aquél, un antiguo cristiano que cae en el paganismo [15].

La tentación mayor para el paralelista de Goethe y Calderón es una lectura comparada de *El mágico prodigioso* y *Fausto.* En ambas, en

---

[13] Marcelino Menéndez Pelayo: *Obras Completas,* edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1949, tomo XXXIV, págs. 190 y 191.

[14] Antonio Sánchez Moguel: *España y América. Estudios históricos y literarios,* Imprenta y Litografía del Asilo de Huérfanos, Madrid, 1895, pág. 153.

[15] Antonio Sánchez Moguel: *Memoria acerca de* El Mágico Prodigioso, *de Calderón, y en especial sobre las relaciones de este drama con el* Fausto, *de Goethe,* discurso preliminar de Víctor Balaguer, Tipografía de la Correspondencia Ilustrada, Madrid, 1881, pág. 119. Esta Memoria fue premiada por la Real Academia de la Historia en el concurso de trabajos conmemorativos del centenario calderoniano y leída en la sesión pública del 24 de mayo de 1881.

efecto, aparece el motivo del pacto entre un mortal y el Demonio. A poco que se examinen los dos textos, las disidencias se acumulan hasta tejer un sistema de distancias. Pero hay algunas divergencias sobre temas afines que vale la pena subrayar. Así como existe una coincidencia estamental entre los dos intelectuales metidos en la telaraña del mecenazgo cortesano, también hay una simetría filosófica entre el alejamiento del tridentino Calderón ante las posibilidades de un saber racional y laico y la equivalente distancia que toma el ilustrado Goethe al atravesar el racionalismo clásico y dirigirse hacia el pensamiento dialéctico.

Corresponde, ante todo, la mínima reseña de fuentes y estructuras de las dos piezas, ya que, a menudo, se ha confundido una y otra en este plano. Se ha sostenido que *El mágico* fue una de las obras consultadas por Goethe, lo cual es fácticamente imposible. También se ha dicho que ambos textos acuden a fuentes comunes, lo que es improbable.

Calderón—sigo en esto a Sánchez Moguel [16]—compone una de sus típicas «comedias de santos», para lo cual recurre a sus fuentes habituales, las que explicita al final de *El purgatorio de San Patricio:* Dionisio el gran Cartusiano, Enrique Saltarense, Cesario, Mateo Rodulfo, Domiciano Esturbaquense, Membrosio, Marco Marcelo, David Roto, Belarmino, Beda, Serpi, fray Dimas, Jacob Solino, Mensigano

... y finalmente
la piedad y la opinión
cristiana que lo defiende.

Traduciendo estos versos: la creencia, el consenso del público, esa suerte de folklore semicristiano (a menudo precristiano y sincretizado con el cristianismo) que caracteriza a cierto catolicismo populista, singularmente en los países mediterráneos.

La leyenda de San Cipriano y Santa Justina acaso haya llegado a Calderón a través de los textos corrientes en la materia: el *Flos Sanctorum,* de Rivadeneira; el *Año Cristiano,* el *Sanctoral,* de Villegas; la versión de la Leyenda Aurea debida a Lope Barrientos: *Tractado del divinar e de sus especies.* Si bien no son santos con especial devoción en España, aparecen en estas obras. Por fin, las similitudes con dramas anteriores *(El hermitaño galán,* de Mira de Amezcua, y un texto similar de Juan de Zabaleta) son desdeñadas por Moguel en cuanto a su carácter de fuentes.

---

[16] Idem, págs. 33/4.

Calderón terminó el manuscrito el 14 de mayo de 1637, a pedido de la villa de Yepes y para las fiestas del Santísimo Sacramento (se supone que alude al Corpus Christi). Se estrenó ese mismo año.

Pasemos a la gestación del drama goetheano.

La fábula del sabio que pacta la entrega de su alma al Diablo a cambio de un retorno a la juventud y la revelación de ciertos secretos del saber demoníaco no prospera en un ambiente católico, sino protestante, y es de raíz germánica. Sus fuentes son inmemoriales, y lo más probable es que circulara, en una primera etapa, de manera oral y anónima. Llega a la forma de libro popular en 1587, editada por Spiess, de Frankfut. La entrega del alma al diablo es un tema medieval que aparece en textos de Simón Mago y Teófilo, entre otros; pero su difusión como especie del folklore paracristiano alemán coincide con el auge del luteranismo (las relaciones de Lutero y Satanás, como es sabido, tienen especial relevancia).

En el siglo XVI se agregan a esta tradición las inquietudes epocales: un saber de los elementos del mundo, la clave final del dualismo Tierra/Cielo. Ya en 1537, Paracelso propone, en su *Philosophia sagax,* el conocimiento de la Ley del Universo, suerte de identificación entre los pensamientos humano y divino a partir de dos vías: la Luz de la Gracia (vía proveniente de la teoría cristiana) y la Luz de la Naturaleza (vía proveniente de la ciencia empírica). Esta concepción del doble acceso a la verdad y la síntesis final de una coparticipación en el pensamiento divino fue fulminada por la Iglesia como una especiosa forma de panteísmo, y en torno a Paracelso se creó la leyenda de que era el propio Fausto de la fábula. De hecho, en el siglo XVI, muchos alemanes creían que Fausto vivía entre ellos y que bastaba con saber quién era. En España, si bien no fue ignorada la historia, no gozó de especial popularidad. En los círculos universitarios se llegó a saber que Fausto era un intelectual como cualquiera de los que poblaban los gabinetes y las bibliotecas.

Esta dupla Paracelso-Fausto tiene que ver con una gran corriente del pensamiento renacentista que involucra al propio Leonardo da Vinci.

> En primer lugar, Leonardo fue *panenteísta,* vale decir, consideró el mundo como la automanifestación material o extensiva de Dios. El panenteísmo, sabemos, fue la doctrina cosmológica que, difundida en el Renacimiento, operó la transición entre el trascendentalismo clásico (teísta o no) y el panteísmo moderno... En el panteísmo, absoluto y universo se identifican, porque aquél es la totalidad del mundo, que en éste agota su realidad en constante autodespliegue [17].

[17] RODOLFO MÁRIO AGOGLIA: *Sentido y trayectoria de la filosofía moderna (La filosofía moderna como desarrollo y consumación del Humanismo renacentista),* Editorial Don Bosco, Quito, 1978, página 51.

Por medio de esta elegante fórmula panenteísta, Leonardo y quienes como él pensaban lograban rehuir el anatema técnico de ateísmo, pues para la Iglesia la distancia entre el Creador y el Mundo es absoluta, ya que aquél es perfecto y pletórico de sí mismo antes de crear a éste, y no participa del proceso constante de la vida empírica más allá de dictarle sus leyes inquebrantables y de decidir en qué momento se produce la excepción del prodigio. El panenteísmo concibe el mundo como cuerpo de Dios, como autoproyección de la divinidad en la materia: todo lo que Dios sabe y puede hacer, estando a la vez en el mundo y fuera de él. Al suplantar un Dios inmaterial y pleno por la noción de Espíritu Absoluto (la totalidad del universo en constante proceso dialéctico), Hegel y su precursor Goethe darán la vuelta final de tuerca a este discurso por medio de una suerte de monismo de lo existente.

En cuanto a los contactos de Goethe con la leyenda fáustica, es seguro que provienen de su infancia, pues una comedia para títeres llevaba a los tingladillos infantiles la vieja historia. La otra vertiente, la filosófica, puede rastrearse en su primera juventud. Es sabido que a los diecinueve años cae gravemente enfermo y el médico que lo atiende (Leipzig, 1768) le habla por primera vez de la sabiduría ocultista del siglo XVI alemán, de los filósofos de la naturaleza y alquimistas como Paracelso, Agrippa von Nettesheim, Basilius Valentinus, Van Helmont y Welling. El joven Goethe se ve tocado por una inquietud religiosa sin dogma preciso: la de identificar el sujeto individual con el todo, considerando que cualquier aspecto del Universo es divino por ser obra de Dios. Se busca no el encuentro con una verdad moral, como en el cristianismo, concebida en términos de conductas aprobables y reprobables, sino una comunicación con las leyes que rigen la armonía del mundo, la legislación del cosmos: la *pansofía,* traducción a términos de saber científico de la vieja inquietud por un saber universal y único [18].

Esta preocupación neutraliza moralmente todo intento de saber, de modo que se diseña un derecho a la sabiduría profana que excede la noción cristiana de pecado y arrepentimiento. El acceso al conocimiento legitima los medios de llegar a él. El error es esencial a la verdad; el mal, al bien; la tiniebla, a la luz, etc. Lo dirá Fausto:

> *Como todo se entreteje en la totalidad*
> *cada cosa labora y vive en las otras* (447/8) [19].

[18] Cfr. REINHARDT BUCHWALD: *Führer durch Goethes Faustdichtung. Erklärung des Werkes und Geschichte seiner Enstehung,* Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1955, pág. 259.

[19] GOETHE: *Faust,* ed. de Erich Trunz, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1952. Todas las citas de la obra remiten a esta edición. Las cifras arábigas indican el número de los versos. La traducción me pertenece y no pretende ser poética, sino utilitaria. En este sentido menciono las versiones castellanas de Francisco Pelayo Briz (1864), José Casas Barbosa (1868), Juan Valera (1878), Teodoro Llorente (1881) y las más modernas de Rafael Cansinos-Assens y Norberto Silvetti Paz.

Cuando la historia amorosa con Susanna von Klettenberg, luego perpetuada en la figura del «alma bella», y en cuya familia era tradicional el cultivo de este tipo de saber, Goethe se impregnará y llegará a practicar los principios y los experimentos del saber oculto, como el *elixir vitae* y la *tierra virgen* (¿tal vez ya estamos en la Región de las Madres?)

En este sentido, parece decisivo su encuentro, en 1770, con el filósofo Herder, quien prepara su *Älteste Urkunde des Menschensgeschlechts,* suerte de intento por descubrir al primer «revelado», quizá Moisés y su apoderamiento de la Ley. Hieroglifos y símbolos universales inquietan a Herder, y de ello quedará huella en la escena de los espíritus en el gabinete de Fausto. Platón, Pitágoras, los órficos, plantean, con su relectura, la necesidad de recuperar la religiosidad originaria del hombre, despojado de todas las religiones positivas, los dogmas revelados y los cleros establecidos. A su vez, esta vía del conocimiento anda sobre el espacio de las ciencias naturales (otra inquietud permanente y fáustica de Goethe), pues las leyes que erigen el orden en el seno del caos tienen su modelo en el funcionamiento del organismo corporal. Del saber natural se pasa a su traducción simbólica, sistema de creencias religiosas del hombre ilustrado.

Este dispositivo mental no está lejos de las creencias masónicas. Vale la pena recordar que por la misma época Goethe ingresa en la Logia Amalia de Weimar (1780), donde pronunciará la oración fúnebre de Wieland. Lo masónico reaparece en la obra goetheana, como en sus siete cantos y en el poema *Para la fiesta de San Juan de 1830,* en que celebra su medio siglo de masón. Aún hay quien ha leído el *Wilhelm Meister* (por ejemplo, Stern) como una novela iniciática (¿cuál no lo es?, ¿qué novela no es educativa, *Bildungsroman?)* [20]

Tal complejo ideológico explica con cierta facilidad por qué prolifera el tema fáustico en el teatro alemán de los siglos XVII y XVIII, aparte de otro ejemplo clásico, el más importante literariamente: el drama de Marlowe. De Goethe sabemos, por testimonios de sus amigos Gotter, Boie y Knebel, que ya tenía esquicios de la obra y que se los leía por 1773 y 1774. Los primeros esbozos escritos que se conservan datan de 1775, aunque la publicación del primer fragmento es de 1790. La Primera Parte se editará en 1808.

La historia calderoniana pasa en Antioquía, en un medio pagano con cristianos que practican su culto en secreto. Cipriano, hombre de ciencia, inquietado por la lectura de Plinio, busca la definición de Dios (se entiende que un dios único y acaso infinito, por lo tanto, indefi-

[20] Cfr. LORENZO FRAU ABRINES y ROSENDO ARÚS ARDERIU: *Diccionario enciclopédico de la masonería,* Editorial Kier, Buenos Aires, 1947 (3 vols.).

nible). En su paganismo reside el germen de su posterior conversión, según se advierte en estos versos de la escena II de la primera jornada:

Porque mi ingenio no halla
ese Dios en quien convengan
misterios ni señas tantas.
Esta verdad escondida
he de apurar.

El pacto de Cipriano con Satanás es de alcance un tanto modesto: se trata de conseguir el amor de Justina, cuya honra intenta oscurecer el Diablo saltando de su balcón y aparentando ser su amante. Para que nadie dude de su poder, el Demonio cambia de sitio un monte y hace aparecer a Justina durmiendo ante los ojos de Cipriano. Este termina de convencerse sobre la conveniencia de pactar con sangre y entregarse al saber diabólico (que no es, por cierto, el científico que hasta entonces practicaba):

Ya creo en tus ciencias, ya
confieso que soy tu esclavo.

En verdad, el anhelo de Cipriano es ser eterno:

... Vamos
que, con tal maestro, mi ingenio,
mi amor, con dueño tan alto,
eterno será en el mundo
el mágico Cipriano.

(Jornada segunda, escena XIX.)

El Demonio, en una cueva (recinto iniciático si los hay), enseña a su discípulo las ciencias mágicas y la astrología. Justina, sometida a conjuros y muy excitada, logra, sin embargo, vencer los estímulos y la misma fuerza física del Demonio. Este la sustituye por una figura que, al ser abrazada por Cipriano, quien la confunde con su amada, se transforma en un esqueleto. Cipriano protesta del pacto ante la ineficacia de su rufián diabólico:

Luego tú me has engañado
cuando yo los ejecuto[21]*,*
pues sólo fantasmas hallo
adonde hermosuras busco.

(Jornada tercera, escena XVI.)

[21] Se refiere a los conjuros.

El cristianismo de Justina armoniza, entonces, por medio del amor, con la inquietud monoteísta de Cipriano: concebir un dios

ser una suma bondad,
ser un poder absoluto,
todo vista y todo manos...

Desengañado de su experiencia demoníaca, semidesnudo y medio loco, Cipriano deja la cueva de las iniciaciones y vuelve a la ciudad, clamando su nuevo estado:

Yo soy Cipriano, yo
por mi estudio y por mi ingenio
fui asombro de las escuelas,
fui de las ciencias portento.
Lo que de todas saqué
fue una duda, no saliendo
jamás de una duda sola
confuso en mi entendimiento.

(Jornada tercera, escena XXI.)

Sutilmente, Calderón apunta contra todo intento de saber a partir del hombre mismo, invirtiendo la construcción cartesiana: el saber humano termina en duda y no, como en Descartes, comienza con una duda que se sistematiza a partir de su autoevidencia. Calderón, el anti-Descartes de la España tridentina. La verdad sólo es tal si media la revelación y en ella está completa, sin posibilidad de discusión ni de perfeccionamiento. A Cipriano no le queda sino la conversión,

porque a saber llego
que sin el gran Dios que busco,
que adoro y que reverencio,
las humanas glorias son
polvo, humo, ceniza y viento.

Final calderoniano, lóbrego y triunfal: los amantes mueren en el martirio. Montado en una sierpe entre las cabezas de ambos (la sierpe es el símbolo del mal y también del saber científico), el Demonio explica al público que, a pesar de sus maniobras, la virtud de la santa ha permanecido incólume.

Los graciosos Clarín y Moscón, acaso emblemas de la vida meramente empírica, ensimismada e intrascendente, discurren sobre si el Demonio no formará parte de la economía del bien, del plan divino de la creación, como acicate de la virtud, como agonista de los justos. Un sutil maniqueísmo pasa tras los fugaces versos de sainete:

Yo solamente resuelvo
que si él es mágico ha sido
el mágico de los cielos.

(Jornada tercera, escena XXVII.)

Por vía tan lateral, Calderón toca y escapa, a la vez, de un tema cardinal del credo: el carácter teológico del Diablo. ¿Invento de Dios este ser maligno, siendo Dios infinitamente bueno? ¿Dios del mal él mismo, siendo que Dios no hay más que uno? ¿Parte de lo creado a imagen del Creador y, por lo mismo, lo malo de Dios?

> El propio cristianismo, por alta que sea la idea que se haga de la divinidad, se ha visto obligado a dar un sitio al espíritu del mal en su mitología. Satán es una pieza esencial del sistema cristiano; es un ser impuro, pero no es un ser profano. El Antidiós es un dios, inferior y subordinado, por cierto, dotado de extensos poderes; hasta es objeto de ritos, al menos negativos [22].

(Aún la literatura trivial, parecida a aquellos tingladillos de marionetas donde Goethe conoció al Diablo, se vale de personajes que representan la constante del mal y que permiten al héroe benigno derrotarlos, pero no aniquilarlos, pues entonces un equilibrio mortal destruiría la escena de la aventura: pensemos en Fantomas, Fumanchú, Drácula; el profesor Moriarty, en las novelas de Sherlock Holmes; M, en las de James Bond.)

El tratamiento goetheano de Mefistófeles es de muy otro sesgo.

En el Prólogo, Mefistófeles se llama a sí mismo «pequeño Dios del mundo» y el Señor *(Herr,* suerte de gran amo o administrador del Universo, pero no explícitamente Dios personal) lo trata como a alguien a quien se ha adjudicado la Tierra en el reparto de funciones de la totalidad. Lo diabólico forma parte, necesariamente, de la Creación, como lo empírico, lo sensorial, el vacilante mundo, inestable y viviente, de las percepciones y las certezas corporales, frente al Señor, que es el mundo del sentimiento amoroso, el pensamiento y el símbolo. Así parecen subrayarlo estas palabras del mismo Señor (346/9):

Lo que deviene [23]*, lo que eternamente labora y vive,*
os rodea con los dulces límites del amor
y lo que se desliza en la vacilante apariencia
se refuerza con pensamientos duraderos.

---

[22] EMILE DURKHEIM: *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le totémisme en Australie,* PUF, París, 1960, pág. 601.
[23] *Das Werdende:* literalmente, «lo deviniente» o «lo deviniendo».

El propio Señor, en coloquio amable y «de tú a tú» con el Demonio, habla (esto, seguramente, no lo haría Calderón) en un tono carente de majestad y, por lo mismo, «humano»:

> *De tiempo en tiempo me veo con el viejo y lo hago a gusto.*
> *Me cuido mucho de romper con él.*
> *No deja de tener gracia que un Señor tan grande*
> *hable con el mismo Diablo tan humanamente,*

comenta Mefistófeles (350/4). No hay Dios sin Diablo; no hay en sí sin para sí; nada existe sin su contrario; no es posible la coincidencia sino de los opuestos: la dialéctica de la contrafigura, el *Doppelgänger*, el polo simétrico que permite el vaivén entre cuyas parábolas deviene el devenir. La literatura se ha ocupado infinitamente de estos pares de opuestos que no pueden vivir el uno sin el otro: Don Quijote y Sancho, Hamlet y Horacio, Moreau y Deslauriers...

El Señor goetheano no es la inteligencia moral infinita que todo lo sabe y que, de antemano, por ello, también sabe dónde está lo bueno y quién ganará la partida. No es un Dios teológico tridentino que lleva «la verdad en el colodrillo», según el dicho de Salvador de Madariaga, y que sólo necesita heraldos mundanos que la difundan, tan ciertos como él de qué se trata. El Señor goetheano es una suerte de deidad de los símbolos, de esas equivalencias descorporizadas de lo corporal, que necesitan de éste para ser, precisamente, su sublimación (así como se dice en química que se sublima una materia al pasarla de sólida a volátil, o se habla del «espíritu» del vino, suerte de espectro oloroso que escapa de su cocción, o se menta, al decir *sublime,* algo que atraviesa un *sub-lime*, o sea, literalmente: un umbral: ingreso en otro recinto, cambio de estado). De algún modo, el artista tiene como función explicitar el símbolo en el lenguaje, sublimar la realidad empírica en el fantasma melodioso de la palabra. Esta nueva religiosidad carece de sacerdotes, pero le es menester, al menos, un demiurgo. Así lo deja entender el Artista en el *Preludio:*

> *Lo que resplandece ha nacido para el instante*
> *lo auténtico permanece en el invicto trasmundo* (73/4).

(Trasmundo: *Nachwelt:* algo a lo que se llega atravesando el mundo, que es necesario para llegar a él, por lo mismo.)

> *¿Quién da certeza al Olimpo y reúne a los dioses?*
> *La potencia del hombre, manifiesta en el poeta* (156/7).

(La Noche Clásica de Walpurgis: segundo acto de la Segunda Parte: las fuerzas de la naturaleza son «traducidas» a personajes de la mito-

logía clásica que son como su corporización simbólica: de nuevo, el poeta concitando dioses y asegurando cielos que son, finalmente, espejeo de lo humano.)

Frente al cielo simbólico, Mefistófeles representa lo dado empírico en el hombre, el reino del cuerpo. El viaje de Fausto y su acompañante es como un itinerario por los distintos niveles corporales: oral (la bebida en la taberna de Auerbach), anal (el pedorreo en la cocina de las brujas, la aparición del Proctofantasmista en la Noche de Walpurgis) y genital (los episodios de Fausto y Margarita)[24].

Las brujas y la noche son como el paisaje del cuerpo. Jóvenes brujas desnudas, viejas brujas veladas y fuegos fatuos iluminan con intermitencia la gran tiniebla montañosa del Hartz, símbolo de las certezas fugaces y finalmente provisorias de los sentidos. Por ellos va Mefistófeles como un guía de Fausto, ya que él es el espíritu, o sea lo descorporizado *(erhabner Geist:* «espíritu sublimador», en el sentido antes explicado de sublime: volatilidad y paso al límite):

> *Espíritu sublimador, dame todo*
> *lo que imploro...*
> *Dame por reino la estupenda naturaleza*
> *y fuerza para sentirla y gozarla* (3217/3221),

pide Fausto. Y Mefistófeles replica:

> *¿Cómo harías tú, pobre hijo de la Tierra,*
> *para conducir tu vida sin mí?* (3266/7).

¿Goza el Demonio de los placeres terrenales de su discípulo, siendo un espíritu descorporizado, o sea un fantasma de cuerpo? De nuevo el tema de la coincidencia de los opuestos en el par de personalidades complementarias, elemento dialéctico que vertebra la historia del par cuerpo/espíritu.

Esta síntesis dinámica y abierta a sucesivas contradicciones y nuevas síntesis (de lo empírico a lo simbólico, de la idea a la praxis y vuelta a seguir) tiene, en el poema goetheano, otro emblema: la figura de Ariel que aparece en el intermezzo y dice:

> *La amante naturaleza y el espíritu*
> *te dieron alas,*
> *sigue mi leve huella*
> *hasta la colina de las rosas* (4391/4).

---

[24] Del Proctofantasmista se burla Mefistófeles en estos descomedidos versos:

> *Es como si se sentara en un charco,*
> *pues tal es su manera de calmarse,*
> *y cuando las menstruaciones le salen del culo*
> *los fantasmas y el Espíritu lo curan* (4172/5).

El espíritu goetheano no es, pues, una sustancia heterogénea a la materia empírica, sino que surge de ella y de la legalidad que la rige como el *simbolismo de la experiencia,* para luego imponerse a la propia experiencia como guía en forma de modelo (las figuras heroicas de la mitología clásica).

Filosóficamente, este itinerario goetheano es el que lleva, junto a Fichte y Schelling, desde Kant hasta Hegel. O sea: por el *Sturm und Drang,* del racionalismo clásico a la dialéctica (una subrayada simetría con Calderón: la distancia ante la filosofía de la pura razón, que va de Descartes a Kant, pasando por Wolff y Leibniz. Sólo que Calderón trata de no «contaminarse» de Cartesio, en tanto Goethe proviene de él, necesita superarlo).

Fausto encarna el drama de la razón pura kantiana ante las cosas, que están allí, al alcance de la mano, pero protegidas por la infranqueable barrera del fenómeno, insalvablemente enigmáticas ante el conocimiento filosófico. «Mira que nada podemos conocer» (364), exclama el viejo profesor que ha agotado el sistema de las ciencias sin llegar a las misteriosas «cosas en sí». Solamente un saber de otra naturaleza—místico, ajeno a la experiencia sensible—puede saltar la muralla de las percepciones ordenadas por las categorías.

> *Si yo supiera lo que el mundo*
> *contiene íntimamente,*
> *si contemplara las fuerzas que laboran y engendran,*
> *ya no tendría comercio con las palabras* (382/5).

Por ello tientan a Fausto las cavernas, los espíritus, Nostradamus: la magia. Y el Espíritu de la Tierra y el Macrocosmos: la mística panteísta, la comunión con las fuerzas que viven y operan en la naturaleza. Su pregunta es la de Panteo: «¿Soy un Dios?» (traduzco: «¿Soy divino porque todo lo es, la obra y su autor?»)

Los espíritus que Fausto invoca en su gabinete, precediendo la llegada de Mefistófeles, apuntan a esta salida neorreligiosa (es el momento del Goethe lector de Paracelso y los alquimistas). El primer espíritu que aparece se compara con un tejedor que «realiza el viviente vestido de la divinidad». Se trata de un rasgo bastante claro de panteísmo. Más hegeliano es otro rasgo, que esboza el panteísmo de lo espiritual (el espíritu cuya biografía es la Historia):

> *Lo que denomináis espíritu de los tiempos*
> *es, en el fondo, el propio espíritu del Señor*
> *en el cual se reflejan los tiempos.*
>
> (*Fausto* en 577/9.)

Para superar la contradicción (o mejor: aporía) kantiana entre la razón y las cosas sólo queda echar mano de la experiencia, vivir las cosas y convertir el saber en praxis, y viceversa. Esta es una de las lecturas que pueden hacerse del célebre aforismo mefistofélico (en 2038/9, primer encuentro de ambos personajes):

> *Gris, querido amigo, es toda teoría*
> *y verde, el áureo árbol de la vida.*

Aún otro simbolismo puede señalar la necesidad de superar la filosofía de las Luces: de nuevo la noche de Walpurgis, noche cerrada de las cosas en sí que sólo intermitentemente es alumbrada por los chispazos de la pura razón y sus legiones de categorías. Mundo tenebroso y a ratos luminoso que habita el Proctofantasmista, caricatura del hombre ilustrado (de hecho, se sabe que es la manera, un tanto desbocada, que Goethe tuvo de vengarse del ilustrado berlinés Nicolai, quien había atacado a Schiller y al propio Goethe, sobre todo por causa del *Werther*. El nombre del personaje apela a la raíz *proctós*—ano—y a *fantasmista* —«el que puede ver más allá, el vidente de los espíritus»—: estupenda forma de conocimiento escatológico en un doble sentido). Es este personaje quien exclama ante los otros dos:

> *¡Todavía estáis allí! ¡Esto es inaudito!*
> *¡Pero desapareced! ¡Ya hemos iluminado bastante!* [25]
> *¡Gentuza diabólica, que no respeta ninguna regla!* (4158/60).

Sin duda, el genio de la Ilustración los está expulsando del siglo XVIII, porque no «respetan ninguna regla» de las descubiertas en él. El siglo XIX será de «la gentuza diabólica» (dialéctica).

Hegel aparece con suficiente evidencia en otros pasajes de la Primera Parte. La relación de Fausto con Mefistófeles es, en este sentido, la del héroe problemático hegeliano y el Espíritu, entendido éste como el sistema de contradicciones que anima la realidad de todo lo existente. Hegeliana, por ejemplo, es la traducción que Fausto hace del Evangelio de San Juan, cuando sustituye «En el principio era el verbo» por «En el principio era el acto», tras titubear entre «sentido» y «fuerza» (o «potencia»: *Kraft*), subrayando el carácter práxico del saber (1224/1237).

En cuanto al Demonio, Fausto lo denomina «espíritu de contradicción» (4030). El mismo Diablo propone elementos que amplían la fórmula:

[25] Traduzco *aufgeklärt* por «iluminado», pero puede también traducirse por «ilustrado», según la equivalencia corriente entre *Aufklärung* e *Ilustración*.

Un fragmento de toda fuerza
que constantemente quiere el mal y constantemente crea el bien (1336/7).

Soy el espíritu que constantemente niega (1338).
Todo es, entonces, así: lo que llamáis
pecado, destrucción, en suma: el mal,
es mi elemento propio (1342/4).

Desde luego, el «mal» no es lo prohibido, el mal moral del dogma católico (el mal para el demonio calderoniano), sino lo negativo, lo que provee al juego de opuestos de la vida, la tiniebla donde la divinidad puede ser luminosa y sin la cual no lo sería, pues

este todo
está hecho sólo para un dios.
El se halla en el resplandor eterno
que quiebra las tinieblas
y de ellas extrae para vosotros únicos días y noches (1780/4).

El carácter inestable, pendular, dinámico (en suma: dialéctico) del Demonio está dado también en acto por sus sucesivas metamorfosis (identidad dialéctica del personaje, que es uno porque es varios): aparece en la escena de la feria como un perro; luego explica quién es a Fausto bajo las especies de un estudiante vagabundo, y le propone el pacto de sangre como un noble terrateniente del siglo XV. Es el momento en que le dice:

... con esto, libre de ataduras,
experimenta lo que es la vida (1542/3).

(¿O es el mecenas quien se lo dice al artista?)

El dicho de Fausto sirve de complemento simétrico a las paradojas dialécticas del Demonio (el mal querido es el bien creado; el día existe porque existe la noche): «En tu nada espero encontrar el todo» (6256).

Esta lectura filosófica de *Fausto* como una obra poskantiana y encaminada hacia el espacio de la dialéctica hegeliana ya ha sido practicada antes:

> En la esfera de la apariencia, del colorido resplandor, la verdad misma parece mentira; a la luz de la reconciliación, sin embargo, esta inversión vuelve a invertirse. Aún los lazos naturales del deseo, que pertenecen al conjunto de todas las texturas, develan el hecho de que quieren escaparse del tejido. La metafísica de *Fausto* no es una impulsiva inquietud que arrincona la retribución neokantiana en lo infinito, sino la disolución del orden de lo natural en otro orden [26].

[26] THEODOR W. ADORNO: *Zur Schlusszene der Faust*, en *Noten zur Literatur II*, Suhrkampf Verlag, Frankfurt, 1970, págs. 16/7.

En textos que tocan con tanta insistencia lo religioso (el de Calderón como un presupuesto, la religión revelada, como un punto de partida indiscutible que halla en el drama su mera casuística; el de Goethe, partiendo de la problemática humana del todo y tratando de hallar una respuesta sistemática a ella fuera de sí; la predicación frente a la busca), no es difícil que se roce el tema cristiano. Quiero decir: que se roce lo cristiano como un espacio común, un lugar donde el amplio haz de divergencias toque alguna de sus líneas.

Margarita es la personificación de una cosmovisión cristiana. Toma la parte por el todo, divide lo bueno de lo malo, se arrepiente. Frente a ella, la universalidad pagana de Fausto ignora la noción de remordimiento y de culpa. Por gozar no hay que pagar ningún precio. El placer es necesario, pues tras él se moviliza el saber, que es el objetivo último de la experiencia. Cuando Margarita le pregunta a su amante si cree en la religión *(sic)*, Fausto contesta:

> *El que todo lo abarca,*
> *el que todo lo contiene,*
> *¿acaso no abarca y contiene*
> *a ti, a mí, a sí mismo?* (3438/3440).

Y concluye con exaltado panteísmo:

> *Llámalo alegría, corazón, amor, Dios.*
> *Carezco de nombres para él.*
> *Todo es sentimiento.*
> *Nómbralo sonido y susurro*
> *de la nublada luz celestial* (3454/8).

Los símbolos cristianos apenas aparecen en la obra. Cristo es insinuado al comienzo, durante los cánticos pascuales, pero bien puede ser leído como una de las tantas alegorías de la vida perdurable, que sigue su curso a través del juego dialéctico entre la muerte y la resurrección. La vida se regenera a sí misma, a pesar y por agencia de la muerte individual. No es azaroso que Fausto exclame «Aquí soy hombre, aquí debo serlo» (940) en la escena de la feria, rito pascual de resurrección, entre la multitud que le rodea y con la que se identifica: vida gregaria de individuos mortales, aspiración masiva a la perdurabilidad.

Lo mismo podría decirse del Infierno como connotación del Demonio. No parece que jugara aquí el par condena/salvación. La vida no es vista como la apuesta por una u otra, sino como un camino necesario que lleva, por etapas sucesivas e ineludibles, a un estadio de elevación apetecible.

No obstante, no puede soslayarse cierta inclinación a la problemática moral cristiana en la Segunda Parte, la obra del viejo Goethe, tentado por las alegorías teatrales cortesanas y por los calcos de yeso de su casona weimariana. En medio de los personajes de la antigüedad clásica aparecen el Error, la Culpa, la Preocupación y la Angustia. La aventura mundana ha transcurrido y Fausto está ciego, sumido en una noche íntima que parece corresponderse con los grandes espacios nocturnos del mundo (la caverna iniciática, el subsuelo materno, las montañas donde el Demonio celebra sus ritos de dominación o que sirven de escenografía al elenco griego).

> *La noche parece adentrarse cada vez más profundamente.*
> *Sola, en lo íntimo, luce una clara luz.*
> *Me apresuro a colmar mi recuerdo.*
> *Sólo en la palabra del Señor hay poder* (11499/11502).

Demonios y ángeles forcejean por Fausto a las puertas del Infierno. Vencen los ángeles, pero no es una batalla entre el bien y el mal. El Diablo reconoce lo pueril de su empresa (retener al hombre eternamente en la vida empírica) y señala la necesidad de atravesar el mundo en su compañía para poder llegar al Cielo del Trasmundo, la sabiduría descorporizada de lo sublime (de lo que está después del umbral).

> *Y de esta cosa pueril y alocada*
> *se ha preocupado el que experimenta la inteligencia.*
> *El extravío, por cierto, no es débil*
> *si, al final, se apodera de los suyos* (11840/3).

Este final feliz, tan conversado y tan puesto en escena (la noche fáustica se convierte en un cielo perfectamente luminoso, según la inquietud del viejo poeta que morirá, si la leyenda tiene razón, pidiendo más luz), se reclama, no obstante, más de las viejas creencias paganas vinculadas al culto telúrico de la Tierra Madre que del cristianismo propiamente dicho (que involucra a aquéllas en la figura de la Virgen Madre, virgen antes y después del parto, como la tierra antes y después de la cosecha).

En la dialéctica de la identidad, alguien es uno y varios a la vez, y estos varios y sucesivos yo nacen tras cada muerte aparente de su antecesor. Media entre la muerte y el renacimiento la gestión (gestación) de una madre. El hombre existe, entonces, porque es hijo, por mediación de un ser maternal.

Vuelve la vida, la vida impersonal del todo, a imponerse más allá de la muerte individual, cuando los personajes de la altura se llevan «lo

inmortal de Fausto» (no sabemos bien de qué se trata, pero es sabido que las palabras no se han hecho para definir y, por lo tanto, ponerle fin a la inmortalidad, que no lo tiene). Esto que se salva es obra del amor, según dice el Pater Profundus, «del amor todopoderoso que todo lo construye y todo lo salva» (11872/3). He aquí otra disidencia respecto a la idea cristiana de salvación. Fausto no se ha salvado porque se apoyara en un código moral convenientemente revelado por Dios a los hombres. Por el contrario, lo han salvado sus inquietudes. No el creer, sino el dudar (al fin y al cabo, Fausto-Goethe es nieto de Descartes, que engendró a Kant, como es bien sabido). Así lo explica el Angel que transporta lo inmortal de Fausto:

Salvado del mal está
el noble miembro del mundo espiritual.
Podemos redimir
a quien siempre aplicado se inquieta (11934/7).

... que ningún ángel divida
la unitaria y doble naturaleza
del dúplice interior
que sólo al eterno amor
corresponde separar (11961/5).

Fausto y *Fausto* tienen un final femenino: reengendrado por la Mujer, el hombre renace, esta vez para el mundo de las «altas esferas», entre la Mater Gloriosa, las pecadoras, las arrepentidas y los niños beatos. Pero el Doctor Marianus se encarga—a pesar de su nombre—de explicar que la intercesora no es la Virgen María ni la Madre Iglesia, sino lo Eterno Femenino, cuyas encarnaciones pueden ser ésas u otras: la Virgen, la Madre, la Reina, la Diosa (cf. 12102/3). El Coro Místico da algunas explicaciones más, pero como está llegando a los confines de lo decible, pronto se calla:

Todo lo pasajero
es mera apariencia;
la circunstancia es aquí
lo que no transcurre;
lo indescriptible
aquí sucede;
lo eternamente femenino
nos eleva[27] (12104/12111).

[27] *Zieht uns hinan:* literalmente, «nos tira hacia arriba».

Esta eterna femineidad, acaso la vida misma que no puede concebir sino lo vivo, por fantasmático que se lo considere, sintetiza en un cielo con algún tinte cristiano otras figuras mortales y míticas que pasan por el drama con anterioridad (así lo acaba de explicar el Doctor Marianus).

Helena es una de ellas, la Helena de Troya que, según la leyenda, Fausto resucitó por arte de magia para yacer con ella. Como se trata de un mito, el encuentro tiene algo de presente eterno, de temporalidad sin pasaje. Por ello le dice Fausto: «Ahora el espíritu no mira hacia atrás, hacia el pasado. Sólo existe el presente» (9382/3).

Helena, mujer, mediadora materna, lleva a Fausto a un paisaje que bien puede calificarse de uterino, un laberinto de rocas y de cuevas que habita «un genio desnudo y sin alas, faunesco sin bestialidad», como lo define Forkyas (9603). ¿Sería impertinente ver en este genio al amor cortés, no obstante que de él resulta Euforión? El lugar es delicioso, placentero; tiene un lago rodeado por muros de flores y una canoa donde Euforión toca su lira de oro: es la Hélade, habitada por las formas primordiales de la leyenda. Euforión se cree empíricamente inmortal y, transformado en Icaro, sale volando por obra de sus precarias alas. Termina perdido en un reino sombrío (la muerte), clamando por su madre (la resurrección). «Alegría y belleza no son duraderas», dice Helena a Fausto a guisa de explicación, porque lo deja, y agrega: «Roto está el vínculo entre la vida y el amor» (9940/1). Aquí aparece el lado divino, eterno y sublime (incorporal) de la mujer: Helena se sublima y eleva a Fausto, como lo hará la Mater al final del poema.

Y por las figuras de la Mujer, el Reino de las Madres. Si éste explica lo Eterno Femenino, entonces la religiosidad de *Fausto* vuelve a teñirse de paganía y panteísmo, involucrando en él a las figuras concretamente cristianas. Fausto, a pesar de que Mefistófeles se las describe como diosas, tiembla de horror al oír mentar a las Madres (6264/5). Es claro: suponen la resurrección, es decir, lo que supone la muerte.

Es un reino poblado de madres, el reino de la «estructuración, la conformación, el eterno divertimiento del eterno sentido» (6289). Las sombras (*Schemen:* son espíritus y, como sombras, evocan a los muertos, o sea a los inmortales) no ven a Fausto como él puede verlas. Son las formas elementales de la vida, las animadoras del mundo, encarnadas en la más profunda hondura de la naturaleza y en poder de figuraciones maternales. En ellas anidan los gérmenes de las contradicciones que sólo puede reunir, en un momento aisladamente estático, el lenguaje. Su movimiento, en la escena de la vida, es inapresable. Son, por lo demás, las suscitadoras de lo religioso. El personaje Fausto y el poeta Goethe no pueden sino consagrarles una plegaria:

En vuestro nombre, madres, que estáis entronizadas
en lo infinito, habitantes solitarias
y, sin embargo, reunidas. De vuestra cabeza penden
las formas de la vida, vivientes ya y aún sin vivir.
Lo que fue una vez, en todo el esplendor de su apariencia,
aún vive, puesto que quiere ser eterno.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 «B»
MADRID-24

EL ALCALDE DE ZALAMEA EN LOPE Y CALDERON

Antes de empezar este trabajo quiero recordar la observación que hace Hausser sobre el estudio de las obras de arte: «nosotros no nos las explicamos, sino que polemizamos sobre ellas» [1], dice. Efectivamente, nuestras explicaciones se suceden polémicamente y cada época, cada individuo, aporta una nueva visión que nunca puede aspirar a definitiva, pero a través de cuyo conjunto se puede llegar a una comprensión más completa. Cada vez que se estudia una obra se parte de un enfoque condicionado por una escala de valores morales y estéticos determinada que ha de influir, queramos o no, en el juicio que se pronuncie.

De los dos alcaldes, el de Calderón ha eclipsado al de Lope. Este fenómeno es fácil de comprender, pues la escala de valores desde la que han sido enfocadas estas obras era más próxima (naturalmente, de una forma relativa y con muchas reservas) a lo expuesto por Calderón. Pero desde el último cuarto del siglo XX creo que a la obra de Lope se le debe una revisión que la restituya al plano que se merece artística y conceptualmente.

Los dos dramas nos presentan un mismo argumento; son la misma «historia verdadera», como la llama Calderón al final de su obra, y, sin embargo, las diferencias entre ellas son tan profundas que al leerlas se tiene la sensación de estar leyendo dos «historias» sin nada que ver entre sí, a pesar de las semejanzas que contienen y a pesar de ser la misma «historia».

La anécdota la recoge Lope de la realidad. A la historia pertenece el viaje de Felipe II a Portugal, en 1580, para reclamar allí los derechos a la corona de aquel país, y consta su paso por Extremadura en este viaje. Real es la figura de Lope de Figueroa, y Menéndez Pelayo no duda de que existiera un alcalde como el que el drama nos presenta, llamárase o no Pedro Crespo. Para esta opinión se basa don Marcelino no sólo en las circunstancias históricas, sino en el «color y la figura de

[1] HAUSER, Arnold: *Introducción a la historia del arte* (Ed. Guadarrama, Madrid, 1969), página 17.

verdad que toda la pieza tiene» [2], y apoyándose sobre todo en la obra de Lope, no duda de que «las cosas pasaron tal y como él las presenta» [3].

Que el erudito español reciba esta sensación de verdad más acusadamente en la versión de Lope se debe, sin duda, a la espontaneidad que hay en ella y al perfil de los caracteres que presenta. La versión calderoniana, mucho más elaborada, pierde de valor en cambio en cuanto a transmisión de una realidad vital, y esto, la realidad vital trascendente en el tiempo, tiene mucha más importancia que la verdad anecdótica. Si se puede defender que el drama de Calderón gana en algunos aspectos perfección formal, el de Lope le supera en belleza esencial, en calor humano y en frescura.

Para ver esto, cuya razón estriba en la diferencia de las motivaciones que impulsan la acción, en las sicologías de los personajes y en la diferencia de matiz en el tema que expone, intentaré el estudio comparativo de ambas obras a través de su estructura, personajes (su planteamiento, caracterización y sicología) y desarrollo.

Menéndez Pelayo [4], Astrana Marín [5] y Valbuena Prat [6], entre otros críticos, están de acuerdo en señalar la superioridad del drama de Calderón, llegando el último a decir algo tan desmesurado y absurdo como que el de Lope «no pasa de ser una obra mediocre, y en Calderón, por el contrario, es una realización magistral»; y añade que «... podemos decir que Lope sólo esboza en embrión lo que luego será la obra» [7].

Indudablemente, Calderón alcanza una altura magistral, principalmente en cuanto a estructura y conocimiento escenográfico se refiere, sobre todo en el primer acto. Este presenta una consecución de escenas perfectamente bien planeada, que, a medida que transcurren, van aumentando en significado y tensión dramática. La primera de ellas (como otras varias más adelante) es un cuadro de costumbres: los soldados, de camino, van llegando a Zalamea, donde esperan descansar de su jornada. En esta escena, Calderón nos pone en antecedentes sobre los tres personajes masculinos de la obra. Por boca de un soldado sabemos cuáles son los rasgos principales del carácter de Lope de Figueroa: es valiente, jurador y renegado, que sabe hacer justicia del más amigo. (Esta última característica la hace destacar la versión de Lope en Crespo, como señalaré más adelante.) El sargento nos brinda el retrato del

---

[2] Menéndez y Pelayo, Marcelino, según lo cita Federico Sainz de Robles en su nota preliminar a *El Alcalde de Zalamea, Obras escogidas de Lope de Vega Carpio* (Ed. Aguilar, Madrid, 1967), tomo III, pág. 1599.

[3] *Ibidem.*

[4] *Ibidem.*

[5] Astrana Marín, Luis: *Obras completas de Calderón de la Barca.* Dramas (Madrid, 1945). Introducción.

[6] Valbuena Prat, Angel: *Historia general de las literaturas hispánicas* (Barcelona, 1968), tomo III, pág. 430.

[7] *Ibidem.*

alcalde: rico, vano y «con más pompa y presunción / que un infante de León» (v. 165-171)[8]. Al capitán seductor le oímos expresarse directamente, y en sus palabras se nos hace ver el desprecio que siente por el villanaje y la infatuación de su propio estatus. De esta forma, al entrar en Zalamea ya sabemos a quién vamos a encontrar allí, y también se nos anuncia el conflicto que se va a presentar por medio del elogio que hace el sargento de la belleza de Isabel y la displicente respuesta del capitán.

La obra se inicia en movimiento y las escenas se irán sucediendo siguiendo el centro de interés «When the action is fixed his scene too is fixed, when it moves his scene moves with it»[9]. La estructura general de la obra es una línea continua en la que sucesivamente se van introduciendo los distintos factores que integran la pieza. Don Mendo y Nuño aparecen entre el planteamiento de una acción y su ejecución: después de haber oído decir al capitán que no le interesa ver a Isabel y antes de que la conozca por un incidente forzado; después de decir que va a dar una serenata y antes de que ésta se lleve a cabo, etc... La presencia y palabras de Nuño y Mendo añaden matices al panorama de conjunto y su intervención sirve al mismo tiempo de enlace entre las escenas y de punto de contraste en las situaciones que se presentan.

El primer acto transcurre casi sin pausa y a un ritmo continuo *in crescendo*, que acaba en un *fortissimo* con el encuentro (encontronazo, deberíamos decir) de las dos figuras masculinas principales: Crespo y Figueroa. El segundo, en casi su totalidad, es un prolongado intermedio más bien lento. Durante su transcurso la tensión que se planteó al final del acto anterior entre Pedro Crespo y Lope de Figueroa va cediendo a medida que el autor contrasta estas dos figuras frente a frente. Al mismo tiempo, con esta confrontación, Calderón quiere establecer el carácter inamovible de cada uno de ellos. Espero dejar demostrado al final de este estudio que el de Crespo no es realmente tan de una pieza como su autor pretende que sea al plantearlo.

Se acelera un poco la acción en la escena XI, con la salida de Crespo y Figueroa a pelear con los soldados que rondan la casa. Esta es una escena puramente anecdótica, con la que sólo se corrobora la definición del carácter de los personajes efectuada anteriormente. Hacia el final del acto se produce una breve pausa en absoluta calma: Pedro saca una silla a la puerta de su casa, y desde ella, en descanso, meditativo, contempla el camino por el que se fue su hijo. El objetivo de esta escena es recoger el ánimo del espectador y concentrarlo sobre la situación

[8] CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El Alcalde de Zalamea* (The Laurel Language Librery, New York, 1964).

[9] SLOMAN, Albert E.: «Scene division in Calderón's *El Alcalde de Zalamea*», *Hispanic Review*, XIX, 1951, págs. 67-71.

planteada. Es un momento de alto valor dramático en el que el arte escénico de Calderón alcanza un punto culminante y logra una perfecta transición (con un contraste muy barroco) con los acontecimientos inmediatamente posteriores. La calma queda rota bruscamente al sobrevenir la catástrofe que se ha estado fraguando desde el comienzo de la obra: el rapto de Isabel. El acto concluye en plena intensidad dramática con los lamentos del padre y del hermano, que reaparece en escena inmediatamente después de ocurrida la catástrofe.

Abre la jornada tercera el largo parlamento del llanto de Isabel y lo que resta del drama va siguiendo paso a paso el desenvolvimiento de las reacciones del padre hasta llegar al cumplimiento de su venganza por medio de la justicia.

Respecto al conjunto, Calderón reduce la acción a un solo personaje central femenino, mientras que Lope la presentaba desdoblada en dos hermanas, y añade nuevos tipos (Mendo, Juan, Rebolledo, Chispa y Nuño), de los que se vale para mostrar el sentido del honor de su alcalde desde diferentes ángulos y relevar su figura.

El concepto del honor personal, independiente del rango social, se manifiesta marcadamente en el teatro de Lope, pero con Calderón el honor, con connotación de opinión-fama, llega a admitir un incremento extraordinario, viniendo a ser el móvil central de la trama, ya que en este autor «la fama se convierte en razón de la existencia misma» [10], según juicio de Américo Castro con el que concuerdo plenamente.

La intervención del rey en la última escena la prepara Calderón con repetidos avisos a lo largo de la obra; en cambio, Lope apenas si esboza el asunto al comienzo del acto segundo y sólo se nos anuncia su llegada poco antes de que ocurra.

Pero la alteración fundamental introducida por Calderón es posponer la elección de Crespo para alcalde hasta la última jornada. Con ello destruyó el sentido que tenía la obra inicialmente y la convirtió en un drama de honor más con algunas variantes. Del hecho determinante de que Crespo sea alcalde y tenga en sus manos la capacidad y el deber de hacer justicia cuando le sobreviene una catástrofe personal, Calderón hace un simple recurso dramático de tipo efectista, que además resulta un tanto forzado, pues llega sin la menor sugerencia previa. La vara de alcalde para su Crespo no tiene más valor que la de caer en las manos muy a tiempo para poderla utilizar en su propio problema, mientras que en la obra de Lope a Crespo-alcalde se le presenta un problema individual que resuelve con el rigor de una justicia y una honestidad intrínsecas al personaje en todas sus manifestaciones y desligado del sentido

[10] CASTRO, Américo: «Algunas observaciones acerca del sentido del honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Española*, III, 1916, pág. 19.

utilitario de la venganza personal. Aunque el personaje calderoniano explique su acto de justicia al rey arguyendo que lo mismo hubiera hecho de haber sido otra persona y no su hija quien lo necesitara, esto no basta para justificarle ni para fundir en una simbiosis perfecta honor y justicia, como ocurre en el caso de su antecesor.

En Lope de Vega el sentido de la obra es otro; la alcaldía es un factor intrínseco de ese sentido, en el que honor-fama-opinión no son la razón de la existencia, y la estructura viene determinada por dos premisas, honor y justicia, que son los móviles de la obra.

El desarrollo escénico, en vez de ser una línea y una sucesión sistemática de acontecimientos, como es el plano de Calderón, en la obra anterior de Lope se nos presenta un trenzado en el que los hechos van enlazándose unos con otros, siendo la razón de todos ellos el explicarnos y hacernos comprender la situación de conjunto en que se encuentra Pedro Crespo; él es el punto de convergencia.

De la técnica dramática de Lope ha dicho Booty: «He used it himself with a light-hearted freedom and abandon which is more immediately delightful than the approach of other dramatists, but not necessarily any less well planned for that» [11]. En efecto, lo que en esta obra se ha tachado de desorden me parece que es, muy al contrario, un gran acierto del autor, pues con ello, además de hacernos ver la personalidad completa del alcalde desde todos los puntos de vista (no ya en relación a su honor y fama personal), logra mantener una frescura y una sensación de realidad, muy moderna en cuanto a movimiento escénico, que se pierde en la versión calderoniana.

Un ejemplo clarísimo de esta técnica de escenas entrelazadas lo encontramos en la jornada segunda: inmediatamente antes de aparecer Lope de Figueroa en escena, Pedro Crespo estaba ocupado en unos problemas que, como alcalde, le acaban de presentar, y a ellos vuelve su atención apenas transcurrida la borrascosa escena con el general. Pero antes de volver a meterse de lleno en ellos quiere leer la carta que Figüeroa le ha entregado, para lo cual interrumpe un momento su apenas reemprendido trabajo. La lectura de la carta es como un interludio entre la escena anterior y la inmediatamente posterior, en la que le vienen a decir que dos embaucadores acaban de llevarse a sus hijas de casa, y todo ello queda entrelazado por esa continua que son sus ocupaciones de alcalde, a través de las cuales, a su vez, vamos viendo cuál es el carácter y la personalidad de Pedro en aquellos aspectos que no se relacionan directamente con sus hijas o sus asuntos personales.

Otro de los ejemplos más bellos de esta técnica de trenzado escénico se produce en el acto tercero, cuando un albañil le presenta a Cres-

[11] JILL, Booty: *Five Plays* (Hill & Wang, 1961). Introducción, pág. IX.

po una demanda contra él por deudas y él manda que, para pagarlas, saquen inmediatamente prendas de su propia casa. (Quiero recordar, para mejor comprensión de esta escena, que el alcalde está corto de dinero y acaba de pedir prestado para entregárselo al sargento que él mismo tomó preso.) Dilucidado el asunto del albañil, la atención del drama vuelve a concentrarse sobre la acción central: han llegado unos soldados a un cortijo vecino, e intuyendo que puedan ser los mismos que se llevaron a sus hijas, Crespo se dispone a ir hacia allí, y mientras organiza el modo de hacerlo, sale Juan Serrano para decirle:

> *Señor, dice el albañil (el que le presentó demanda)*
> *que deposites las prendas*
> *en tu propia casa* (pág. 1419) [12].

No sé quién pueda decir que esto sea desorden; es una inteligentísima puesta en escena de la forma en que transcurren los hechos en la vida real, aprovechándola, además, para añadir con ella elementos informativos, pues, como se puede percibir en estos versos, lo que Lope está haciendo es hablarnos de su propio personaje, de su íntegra honestidad en todos los aspectos, pues de no ser así a ningún acreedor se le ocurriría depositar las prendas que se le dan en fianza en casa de su propio deudor.

En la vida las escenas no se suceden en secuencias lógicas perfectamente delimitadas, sino que se entremezclan unas con otras, y esto es lo que Lope transporta, artísticamente, al teatro cuando conviene a su propósito. Cuando no, provoca contrastes con cambios de escena bruscos, como por ejemplo la entrada de sus hijas, en el acto tercero, cantando alegre e inconscientemente su falsa felicidad. La escena podría parecer extemporánea, pero lo que está haciendo es precisamente mostrarnos lo extemporáneo de esa alegría producida por el engaño y lograr un fuerte contraste dramático con la escena anterior, en la que hemos visto al padre, que comprende la realidad de lo sucedido, salir «siguiendo loco» (pág. 1413) a sus hijas, y con la inmediatamente posterior en la que tiene lugar el desengaño de las muchachas y la crueldad de los capitanes embaucadores.

Un recurso escénico que encontramos en esta obra sólo en una ocasión es el de romper y aliviar la tensión dramática con una escena jocosa. Esto ocurre en el acto tercero con la conversación de Galindo contándole al alférez el sueño que acaba de tener. La conversación se produce tras un momento de gran intensidad e inmediatamente antes de entrar la obra en su punto culminante; corresponde exactamente a la escena de la silla de Calderón que comenté y cumple la misma función

[12] Lope de Vega Carpio, Félix: *El Alcalde de Zalamea* (Ed. Aguilar, Madrid, 1967).

en cuanto al punto de desarrollo en que se encuentra en la obra. Aunque sean procedimientos diferentes, con cada uno de ellos señala el autor el momento de crisis y con ellos se prepara al auditorio para lo que va a sobrevenir.

El drama de Calderón comienza, como he dicho, con una escena de costumbres y crece a partir de ahí. El de Lope arranca de una escena dilatadísima, preñada de significado, y que es el núcleo que condiciona toda la obra: la silla a la puerta de la casa. En ella se sienta Pedro Crespo después de haberle dicho Ginés que acaba de ver a sus hijas hablando con dos soldados. El no ha tenido posibilidad de intentar impedir el encuentro, como el Crespo de Calderón: no se produce aquí ninguna ironía dramática y la pauta que sigue la obra en todo momento es la de la naturalidad.

Cuando se sienta en su silla le vemos preocupado por lo que acaban de decirle respecto a sus hijas y añorante de «aquella edad sencilla» (pág. 1401). Es el hombre de campo sentado a la puerta de su casa, una imagen que todo español conoce y que a todos nos sugiere la tranquilidad y el descanso merecido después de cumplido el trabajo del día. En la obra la imagen aparece enturbiada por una preocupación que irá en aumento hasta alcanzar su crisis, y que hallará la serenidad y el equilibrio que representa al fin de la última jornada. Entonces, al principio de la obra y sentado en su silla, recibe la noticia de que ha sido elegido para alcalde de Zalamea. Las hijas y la alcaldía serán las dos fuerzas que harán actuar a Pedro.

Desde el principio, Lope nos hace ver los tres puntos sobre los que levanta la obra: el hombre sencillo, el padre y el alcalde. Como hombre que añora la tranquilidad pasada, intenta rechazar la alcaldía que se le ofrece y se encomienda a Dios en sus oraciones; como padre, teme por sus hijas y disculpa la ligereza de su carácter, atribuyéndola a la falta de madre y quizás a su propia inhabilidad para dirigirlas. Como alcalde, se pone incondicionalmente al servicio de sus conciudadanos, aceptando plena y conscientemente la responsabilidad del cargo. Sencillez, amor y sentido del deber son los rasgos principales de este hombre, y en todo momento obra consecuentemente. Calderón después escribirá su obra concentrándola sobre el conflicto entre dos caracteres fuertes y basándola en el sentido del honor y de la honra, pero en la justicia, rusticidad y sencillez del alcalde de Lope hay un patetismo y una realidad mucho más humana. Es esa realidad, realismo, verismo, repetidas veces señalada por don Ramón Menéndez Pidal como una constante de la literatura española [13].

---

[13] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *De la primitiva lírica española y antigua épica* (Espasa-Calpe, Sociedad Anónima, Madrid, 1968), págs. 26-29.

Parece ser que los críticos están de acuerdo en señalar como un acierto la reducción a un solo personaje femenino efectuada por Calderón. En su obra es indudable que sólo debe de haber uno; pero en la de Lope, tal y como él plantea, sería un error. El sentido de ambas obras es distinto y, por consiguiente, requieren diferente forma de expresión. En el drama de Lope hacen falta dos mujeres, porque interesa desindividualizar el personaje. Es absurdo suponer que Lope no se apercibiera de que desdoblando el personaje éste pierde fuerza. Si en esta obra lo hace así es con un propósito determinado: no quiere distraer la atención en una figura cuyas peripecias interesen *per se;* las muchachas han de verse únicamente como hijas con relación al padre y como mujeres, en términos genéricos, con relación al alcalde. No debemos olvidar que Pedro es las dos cosas y el autor no quiere hacer una dicotomía, sino mantener una unidad esencial. Sobre Crespo pesan honor y justicia, y pesan tanto por la situación en que se encuentra como por su propia idiosincrasia; el honor en él nace de la idea de la justicia, o mejor, de lo que es justo y se le debe al hombre inherentemente.

Jones opina que las dos hijas son un desacierto en la obra de Lope [14], y de ellas nos dice: «When they were subsequently abandoned by captains there was little cause for simpathy for them» [15], y encuentra que la liviandad de las muchachas es un punto débil del drama. Efectivamente, las hijas del alcalde no nos inspiran piedad más que por su tontería, pero lo que Jones no advierte es que Lope no intenta en ningún momento que la «simpathy» (en el sentido etimológico) se divida entre el alcalde y sus hijas; muy al contrario, enfoca la atención en él, y solamente comportándose las muchachas de la forma en que lo hacen puede la figura de Crespo alcanzar la amplitud que contiene. La ofensa no ha de ser infligida solamente en su honor, sino en su amor, y ha de dolerle en dos sentidos, porque no es el honor-fama el tema de la obra, sino la dignidad profundamente entendida. Vuelvo a repetir que el honor nace de un sentimiento de lo que es justo. El dolor de Crespo es mayor, habiendo sido causado en gran parte por sus propias hijas, y de esta forma, junto a la justicia, llega la generosidad del perdón con que se ennoblece aún más la figura del padre. Que esto es así se ve claramente en el hecho de que Inés y Leonor, cuando se presentan al padre (ocultas por velos negros para encubrir su identidad al alcalde), piden «justicia y clemencia» (pág. 1420); la una, para un delito, y la otra, para su tontería.

Desde el principio he dicho que las dos obras difieren fundamen-

---

[14] Véase también VALBUENA PRAT, *op. cit.*, pág. 430.

[15] JONES, C. A.: «Honor in *El Alcalde de Zalamea*», *Modern Language Review*, L, 1955, páginas 189-199.

talmente, y creo que en este punto ya se van perfilando las diferencias que apuntan todas a lo mismo: al tema. En Calderón encontramos dos diferentes sentidos del honor (Figueroa y Crespo), basados ambos sobre la honra; en Lope, justicia debida al honor inmanente. Debemos abandonar la idea de estar viendo dos versiones diferentes de lo mismo; a través de una misma trama estamos viendo dos ideas entre las que hay puntos de concomitancia, pero que son diferentes y, por lo tanto, no se pueden enfocar con el mismo objetivo, pues una de ellas ha de quedar forzosamente desenfocada.

Pasamos ahora a analizar la forma en que se nos presentan los personajes y cuáles son sus caracteres. Calderón empieza por darnos un retrato de su futuro alcalde antes de que aparezca en escena:

Que el hombre más rico es
del lugar, de quien después
he oído que es el más vano
hombre del mundo, y que tiene
más pompa y más presunción
que un infante de León (v. 165-170).

Cierto que el retrato está hecho por un sargento de la tropa y, en consecuencia, debemos oírlo con alguna reserva y tal vez no atender al calificativo vano; pero aun así la conclusión que podemos sacar es que se trata de un hombre orgulloso y con un alto concepto de sí mismo y de su integridad. Tras este retrato no volvemos a oír comentarios sobre él hechos por terceros; le vemos definirse a través de sus palabras y actuaciones. En la jornada tercera, al venir su hijo a pedirle dinero para pagar una deuda de juego, le aconseja:

Dos cosas no has de hacer nunca,
no ofrecer lo que no sabes
que has de cumplir, ni jugar
más de lo que está delante.
Porque si por accidente
falta, tu opinión no falte (v. 453-458).

Con esto ya manifiesta su preocupación central: la «opinión». En la misma escena da otro dato interesante sobre su personalidad al contestar la sugerencia hecha por su hijo de comprar una ejecutoria de nobleza para librarse con ello de ciertas molestias:

... Hay alguien
que no sepa que soy
si bien limpio de linaje
hombre llano? No por cierto.

Pues qué hago yo con comprar
una ejecutoria al rey
si no le compro la sangre (v. 488-494).

Con esto, además de un sano orgullo de su propio linaje, nos hace ver la aceptación de un principio jerárquico trascendente a la personalidad intrínseca del individuo: hay otras «sangres», no ya otras condiciones, por encima de la suya, que no se compran con dinero.

Yo no quiero honor postizo (v. 517)

acaba diciendo. Valoriza su propia condición y desea únicamente lo que le pertenece, pero al mismo tiempo reconoce y admite una limitación.

Otra característica determinante de su personalidad la expresa en la segunda jornada, negándose a sentarse a la mesa en presencia de Figueroa, quien le recuerda que el día anterior lo hizo sin permiso y sugiere que tal vez lo hizo enajenado por la rabia que tenía:

Nunca me enajena
a mí nada (v. 1118).

responde categóricamente. Hay una buena dosis de petulancia en la contestación, pero, en efecto, en todas sus actuaciones se distingue por su control y claridad mental. Incluso en el momento en que raptan a su hija ante sus propios ojos, él no se ofusca y cavila, clarividentemente, en las ventajas e inconvenientes de ir o no a buscar la espada y perder en ello tiempo, o salir tras su hija sin tener con qué defenderse.

En la misma escena añade otro dato interesante:

Yo, señor, respondo siempre
en el tono y en la letra
en que me hablan (v. 1129-1131).

Aunque admite superioridad de sangre se iguala con quien sea, pero más adelante veremos que si se iguala en «el tono y en la letra» nunca llega en realidad a sentirse igual. A través del conjunto de sus propias palabras podemos sacar la consecuencia de que se trata de un hombre de altanero orgullo y con idea inamovible de lo que debe ser en cada momento.

Lope de Vega no presenta a su alcalde con ningún retrato, pero a lo largo de la obra oímos hablar a terceros de él en repetidas ocasiones. Lo hacen siempre en tono cuantitativo y refiriéndose siempre a las mismas virtudes: justo y piadoso. Al abrir la segunda jornada oímos:

No ha tenido el lugar mejor alcalde
... ...
piadosamente ha sido (pág. 1409).

Tras la lectura de la carta de Lope de Figueroa:

... Pudiera ser
de muchos jueces ejemplo (pág. 1413).

La bondad y la rectitud de su carácter da lugar a comentarios admirativos más de una vez y, en general, se nos dan escenificadas las causas que los producen.

El, de sí mismo, nunca dice nada categóricamente; por el contrario, le vemos actuar con sencillez y humildad, pero demostrando una gran firmeza en lo tocante a cuestiones de justicia y acorazándose en la típica cazurrería campesina cuando tiene que enfrentarse con fuerzas establecidas superiores a las suyas.

Al notificarle que ha sido elegido alcalde dice:

Por Dios que han errado el intento
que alcalde es bien que lo sea
un hombre de entendimiento (pág. 1402).

y acaba por aceptar el nombramiento en nombre de Dios, obedeciendo el deseo de sus paisanos:

Haré cuanto me mandéis (pág. 1402).

Después, con un candor conmovedor, reclama su capa para recibir con el respeto debido la vara de alcalde que representa a la justicia y a su rey.

Conviene hacer notar que Lope «defiende a un monarca simbólico» [16]; no se trata de Felipe II, aunque éste sea el que aparezca en la obra; ni siquiera del rey tal y como en su época se entiende. El rey es el principio de autoridad y justicia; «la visión estética del poeta salta de la implacable veracidad de lo objetivo... a fórmulas ideales» [17], no nos transmite la autoridad real como es, sino «como él hubiera querido que fuera» [18].

Apenas se siente investido, lo primero que hace es decirle a su amigo escribano que debe dejar la barragana con quien está viviendo, y al hacerle éste protestas de amistad, responde:

---

[16] Rocamora, Pedro: «Lope de Vega o la estética del optimismo», *Arbor*, LII, 1962, páginas 275-285.
[17] *Ibidem*.
[18] *Ibidem*.

... Leal
amigo; pero no amigo
de dilatar el castigo
si mi amigo vive mal (pág. 1402).

La consecuencia que de todo esto se extrae es que Pedro es un hombre de pueblo sencillo; él mismo nos dice que no sabe leer, pero posee una inteligencia despierta y una generosidad abierta que le hace estar dispuesto a dar cuanto en él pueda haber de algún valor. Es, en resumen, un espíritu noble [19].

Una vez establecidos los distintos caracteres de los alcaldes es fácil comprender que sus líneas de comportamiento han de diferir también, y como consecuencia de ello y del distinto planteamiento inicial del drama el desarrollo de la trama tiene que seguir derroteros diferentes, con lo cual la conclusión de uno y otro producen, lógicamente, distintos resultados.

Voy a comparar aquí las tres escenas que me parecen más significativas, empezando por el encuentro de los alcaldes con sus respectivos Figueroas. Hay una diferencia en las circunstancias en que estas entrevistas se plantean, pero no altera su desarrollo ni afecta a las consecuencias de su comparación. El alcalde de Lope tiene ya prisionero al sargento, mientras que el de Calderón acaba de encontrar al capitán en el cuarto de su hija, donde sabe que ha subido ayudado por una patraña. Debido a una intervención de su hijo en el asunto, la situación, en la escena calderoniana, llega a hacerse violenta, y en ese momento, al ruido de las voces, Figueroa entra a averiguar lo que pasa. Pedro intenta primero aligerar la situación, pretendiendo creerse las explicaciones dadas por el capitán, pero Rebolledo, viendo que va a ser él quien pague las consecuencias del percance, acaba por declarar la verdad de lo ocurrido. En ningún momento Crespo intenta librar a Rebolledo de ser castigado por un delito del que él sabe muy bien que es otro el culpable. El alcalde lopesco, en cambio, al ver la severidad con que va a ser castigado el sargento, exclama:

... Eso no:
yo castigo, mas no vengo
en quien no es el principal,
agravios con tanto extremo (pág. 1412).

En la escena correspondiente de Calderón, sólo cuando los hechos se han descubierto el alcalde se atreve a decir:

[19] Sobre este punto dice Jones en el artículo citado anteriormente: «Perhaps in *El Alcalde* Calderón was attempting to show a man if not technically noble, truly honourable, and at the same time sane and discret, a man who show the limitations of formal honour». Del alcalde lopesco no se puede decir «perhaps», no hay duda de que lo es, y de ahí, del de Lope, saca Calderón ese «attempting».

...Ved ahora
si hemos tenido razón (v. 819-20)

a lo que Figueroa responde:

No tuvisteis
para haber
así puesto en ocasión
de perderse este lugar (v. 821-24).

En la escena de Lope de Vega, en lugar de prudencia por parte del alcalde, le vemos enfrentar la furia del general con una flema extraordinaria, y cuando todos están muertos de miedo, temiendo lo que pueda ocurrir, él responde a Figueroa sin inmutarse:

L. DE F. *¿Qué has hecho, alcalde*
insolente?
P. C. *...¿Yo?*
Ahí lo dice el pregonero (pág. 1410).

Y aún se permite el lujo de seguir burlonamente la conversación:

L. DE F. *Cómo lo tienes preso, contesta.*
P. C. *...Bien pregunta.*
En el cepo con dos pares de grillos (pág. 1410).

Esta actitud no da lugar a los hermosos versos 864-867 de Calderón («Al rey, la hacienda y la vida...», etc.), pero el personaje está más sólidamente construido y su comportamiento más en consecuencia con la sicología que se pretende darle. El Pedro Crespo de Lope al encontrarse en una situación crítica se defiende apelando a su inteligencia instintiva y a un recurso típico del hombre de pueblo: la cazurrería, pero sin ceder en ningún momento un ápice de su terreno. Cuando la ira del general amaina y él puede al fin hablar, explica respetuosamente:

Porque no entendáis
que yo sin razón me quejo,
sabed, señor, que aquel hombre,
siendo avisado primero
por mí, me infamó mi casa (pág. 1411).

Y cuenta lo ocurrido. Figueroa juzga, una vez puesto al corriente de los acontecimientos:

Está bien hecho (pág. 1411).

La diferencia de actitud de los dos alcaldes es diametral. El de Calderón, que se jacta de responder en el mismo tono y palabra en que

le hablan, al llegar un momento de trascendencia, prefiere la prudencia. El de Lope, humilde y sencillo, se siente apoyado por la razón y se enfrenta con seguridad y decisión a las circunstancias, sin deponer su actitud hasta que Figueroa responde según lo que él entiende por legítima justicia; entonces dice:

> *Ahora, señor, confieso*
> *que hay entre soldados honra,*
> *vergüenza y comedimiento* (pág. 1412).

Con esto queda sellada la amistad entre los dos hombres. Calderón fundamenta esta amistad sobre otras bases; lo que admiran el uno en el otro no es tanto su respectiva integridad cuanto la prestancia, arrogancia y habilidad con la espada [20]. Al cesar la hostilidad de Crespo hacia Lope de Figueroa, también le dedica unas palabras de elogio:

> *Que si todos los soldados*
> *corteses como vos fueran,*
> *ella había de asistir*
> *a servirlos la primera* (v. 1195-98).

Hay diferencia entre este elogio y el de la versión de Lope que acabo de citar; Calderón señala a la «cortesía» que es actitud; el alcalde y el Figueroa calderonianos llegan a entenderse en un plano formal, pero entre ellos sigue habiendo una distancia. Pertenecen a dos clases diferentes y sus puntos de vista no son los mismos. Los personajes de Lope se han encontrado en el mismo terreno de «honra-vergüenza» fuera de niveles sociales; no podría caber amistad entre los personajes de Lope en el plano en que Calderón la plantea, porque su alcalde no la admitiría.

Como hemos visto, además de los alcaldes, también divergen las reacciones de los Figueroa. La causa está en los distintos conceptos que cada pieza escenifica. «Frente a la doctrina de que el honor depende en modo sustancial de la opinión ajena... del honor con carácter inmediatamente social, hay en la Edad Media, y perdura en el siglo XVII, una opinión individualista que cifra el honor exclusivamente en la conducta honrosa con desprecio de la fama» [21]. El alcalde de Calderón, aunque conserva de su antecesor una cierta creencia en el honor procedente de la conducta individual, no ha aprendido a despreciar la fama; le preocupa la opinión y rinde pleitesía al carácter social. Fluctúa entre las dos posturas; él no quiere «honor postizo», pero se da la paradoja de

[20] Recordar el encuentro de los dos hombres fuera de la casa de Pedro cuando, embozados, pelean entre sí.

[21] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *De Cervantes y Lope de Vega* (Col. Austral, v. 120, Madrid, 1959), pág. 159.

que no lo quiere por temor a lo que la gente diga, como ilustra el cuento de la peluca. Lope, en cambio, mantiene su punto de vista de manera absoluta en su personaje central y lo corrobora con Figueroa, que, a pesar de haberse *salido* Crespo de su campo de acción al encarcelar al sargento, dice que bien está castigar delitos tan feos, «y más en los oficiales» (pág. 1412)[22], de donde infiere que, a mayor rango, mayor responsabilidad y obligación debe tener la persona que lo ostenta.

No cabe suponer que Calderón haya querido contrastar dos diferentes conceptos del honor, puesto que, como acabo de hacer ver, hay una fluctuación entre una y otra postura en su caracterización de Crespo debida, a mi juicio, a que recoge de Lope el personaje con una sicología muy marcada y él le sobrepone matices que están en contradicción con ella. Donde con más claridad se ve esta fluctuación es en la tercera escena que voy a comparar:

> *... ¡Cielos!*
> *¡Cuánto vengarse imagina,*
> *me hace dueño de mi honor*
> *la vara de la justicia!* (v. 2114-17).

Ya indiqué que la alcaldía le viene a este Crespo como utensilio para su venganza, y además, antes de usar de la justicia, se humilla ante el capitán seductor de una forma tan extrema que llega a sonar falsa[23]. Lo que pide es que *restaure una opinión* (v. 2280)[24], y enumera sus propias virtudes y riquezas para intentar convencer con ello al capitán de que casándose con su hija no «deslucirá su honor» (v. 2280-81). ¿Cómo a este hombre que tan orgulloso se muestra de hablar en el tono en que le hablan no se le ocurre en ningún momento reprochar al capitán lo sucio de su conducta ni contestar adecuadamente a sus repetidas insolencias y desprecios? La interrogación no queda contestada, alegando que pospone su orgullo a su amor de padre; esto sería una buena razón para su actuación inicial, para suplicar antes de aplicar justicia, como hace el padre de Leonor e Inés; pero no justifica que, vista la reacción del capitán, no se exprese en otros términos y que sólo se le ocurra amenazar:

---

[22] También son importantes los versos que siguen en los que dice que no se debe «alborotar al pueblo / dando lugar a que digan / que es el capitán como ellos». En una escena análoga usa Calderón unas palabras similares: «perderse este lugar» (v. 825), pero la diferencia consiste en que imputa a Crespo el haber corrido este riesgo con su actuación, y lo verdaderamente chocante es que él, contra quien se acaba de atentar y que acaba de querer hacer ver su razón, responda humildemente ante la acusación: «mil gracias, señor, os doy / por la merced que me hicisteis / de excusarme la ocasión / de perderme» (v. 848-52).

[23] Sobre este punto ver el artículo de STURGIS E. LEAVIT «Pedro Crespo and the captain in Calderón's *Alcalde de Zalamea*», *Hispania*, XXXVIII, 1955, págs. 430-31.

[24] En los versos 159-61 dice: «aunque fuera el general / en tocando a mi opinión / le mataría».

... Mirad que soy
Alcalde de Zalamea hoy (v. 2328-29).

La razón estriba en que aunque él se sienta con derecho de vengar la afrenta que le han inferido no llega a ver a su ofensor como una persona indigna a causa de la villanía cometida, y en que, a pesar de todas sus expresiones anteriores, no reacciona sintiéndose a un mismo nivel que el capitán y mucho menos a un nivel superior, basado en un comportamiento moral.

El otro alcalde, de quien Valbuena Prat dice despectivamente que no pasa de ser «un cazurro ignorante» [25], se comporta en cambio con completa dignidad. Ruega, sí, primero por unas hijas que le han causado un gran dolor, a pesar de lo cual sabe disculparlas por su poca edad e inexperiencia (pág. 1420); pero ante la insolencia de las respuestas que le dan no sólo no se humilla, sino que responde con un desprecio absoluto, sin admitir por un momento la menor superioridad debida a un rango social:

CAPT. *Quién eres, feroz villano,*
que a caballeros te atreves.
P. C. *Que no lo eres es muy llano,*
pues no pagas lo que debes (pág. 1423).

Para él es caballero quien se comporta como tal, y quien no, sea quien sea, no le merece el menor respeto.

Ambos alcaldes suscitan nuestra simpatía a primera vista; pero, analizándolos, el de Lope tiene un encanto y una categoría humana a la que no alcanza su contrincante, a pesar de estar pintado con colores mucho más brillantes. En general, todos los personajes aparecen idealizados en la versión calderoniana. Isabel se convierte en un ser completamente abstracto; las hijas del otro alcalde, a pesar de que su autor las ha negado relieve individual, tienen mayor realidad. Pedro Crespo pierde consistencia y su comportamiento resulta poco convincente. El desarrollo de la trama, con ser mucho más sistemático y elaborado en Calderón, tiene en Lope mayor agilidad y realismo, llegando al desenlace final con una base más sólida. Que el rey nombre alcalde perpetuo al héroe de Calderón, apoyándose únicamente en el acto de justicia que a sí mismo se ha hecho, resulta un tanto desproporcionado, y su protesta de que lo mismo hubiera hecho de ser otro el agraviado no salva el vacío que se percibe, a pesar del valor teatral de la escena, y mucho menos si no nos hemos olvidado de que en el primer acto estaba dispuesto a dejar cargar a Rebolledo con culpas que no eran suyas, porque

[25] VALBUENA PRAT, Angel: *Op. cit.*, pág. 340.

en aquel momento así convenía a su opinión. La frase: «que errar lo menos no importa, / si acertó lo principal» (v. 2725-6) apenas lo justifica.

El primer alcalde se define integralmente desde su primera conversación con Figueroa y se va perfilando a través de la acción. La justicia efectuada por él es mucho más íntegra; no la lleva a cabo en sus hijas como tales, sino como en legítimas acreedoras de ella. Las muchachas se le presentan ocultas tras los velos y, aunque las reconoce, obra como si fueran dos mujeres que se llegan a él como alcalde, en oposición al Crespo de Calderón, que dice a su hija: «ya tenéis al padre alcalde» (v. 2134). Lope consigue un perfecto balance padre-alcalde, y el resultado es que el desenlace proviene naturalmente, sin que se sienta nada forzado en ello.

A la segunda versión encaja plenamente el juicio de Américo Castro de que «como en todo arte de decadencia lo natural se desmesura en Calderón» [26]. Una obra cuyo mayor encanto es la naturaleza y la pureza de su personaje central se convierte en sus manos en algo artificioso que, si bien no se le puede negar su propio arte y atractivo, pierde al parangonarse con ese antecesor cuyo sentido de lo que es justo quizá fuese elemental, pero certero y nacido de un convencimiento tan genuino por su bondad y generosidad.

La obra de Lope, además de merecer alabanza por los aciertos técnicos con que está elaborada, presenta unos conceptos de lo que es dignidad y justicia mucho más universales y trascendentes en el tiempo que la de Calderón. — *(MERCEDES TOURON DE RUIZ. Michigan State University, Romance Language Department. East Lansing. Mich. 48824, USA.)*

OTROS ESTUDIOS COMPARATIVOS DE LOS DOS ALCALDES

1. Cersónimo, Emilse: *Dos versiones de un mismo asunto: El Alcalde de Zalamea de Lope y el de Calderón.* Universidad Nacional de La Plata.

2. Hartzenbusch, J. E.: «El alcalde de Zalamea de Lope y el de Calderón», *Mem. B. N.*, 1863-64, 32-47.

3. Junemann, Guillermo: Glosas críticas. «Los dos alcaldes de Zalamea: el de Lope y el de Calderón», *Rev. Cat.*, XXXVII, 1919, págs. 131-55, 194-202.

[26] Castro, Américo: *Op. cit.*, pág. 16.

DEBATE Y TEXTO. DE CALDERON A BRECHT

«... su noche le espante
de su noche...»[1].

El género del *debate,* basado estrictamente en el antagonismo entre dos verdades—representadas por abstracciones, o tipos, o personajes concretos—y en un proceso dialógico cuyo desenlace es previsible, participa, por su intención última, de las relaciones entre didáctica y teatro. Con *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma,* probablemente de 1631, Calderón de la Barca continúa la tradición de los debates medievales (en sus residuos de esquematismo), y la supera al fundir el esquema alegórico con una más elaborada concepción del espectáculo. Los dos recursos sobresalientes son un cuidado mayor del ritmo de las acciones y el vínculo entre los espacios y la luz.

El debate, o disputa, o «pleito», según este auto sacramental alegórico de Calderón, avanza desde el enfrentamiento liso y llano hacia una estructura más compleja. En este sentido, conviene aclarar que el término «pleito» convoca más bien la esfera conceptual, y no la del género: el debate o *diálogo* como unidad dramática mínima[2]. «Auto sacramental» es el nombre que engloba el género y, dentro de él, la disputa Alma-Cuerpo, amplificada por los conflictos de las potencias (Memoria, Voluntad y Entendimiento) y los Sentidos, la sintaxis que vincula el alma con el Pecado y el cuerpo con la Muerte y, por fin, la Vida, hijo y reflejo de un matrimonio «sin paz»: eco, claro está, del principio medieval de la vida como guerra entre el llamado del mundo y la vocación divina. El espacio escénico alegoriza las zonas ideológicas en conflicto: el cuerpo proviene de la tierra y es «villano»; el alma, noble, viene del cielo[3].

---

[1] CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El mayor monstruo del mundo,* en *Obras Completas (Dramas),* textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos, que saca a luz Luis Astrana Marín, 2.ª ed. rev., Madrid, Aguilar, 1941, pág. 206.

[2] Entiendo que el monólogo, sea en primera o en segunda persona, implica siempre un interlocutor: el mismo sujeto, un interlocutor ausente o, en ambos casos, el público.

[3] *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma,* en *Obras Completas,* tomo III (Autos sacramentales), rec., pról., y notas por Angel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967. Las próximas citas de este texto irán con el número de página entre paréntesis. *Cf.,* por ejemplo: «ALMA.—Eres villano. / CUERPO.—Es verdad; tú eres noble» (pág. 84); cuerpo, «tosco villano» (pág. 77); «¡Qué torpeza tan villana!» (pág. 79).

El Cuerpo sale, en posición horizontal, de «una gruta como de una peña» (pág. 77), a la que se compara con el seno materno. El Cuerpo es, en definitiva, hijo del Pecado, arrastra el *delito* (y culpa) de haber nacido. Por la dialéctica entre lo bajo y lo alto se ve al Alma en un «trono de gloria», «ricamente adornada», situación simétricamente complementaria de la última escena de *El Pleito:* el trono donde se encuentra el Niño-Cristo. El Alma vuelve a su verdadera *patria,* de la que descendió para su fugaz matrimonio con el Cuerpo. El estereotípico espacio escénico se repite, aunque referido al marco conceptual opuesto, en *La aurora de Copacabana.* La Idolatría, personaje alegórico, muestra, en su diálogo con Inga, a un joven situado inicialmente en el «centro del monte» y «de toscas pieles cubierto». Después aparece en la cumbre, convertido en rey, ricamente ataviado y rodeado de rayos [4]. El espacio alegórico sirve, además, para resumir un período de tiempo, ya que, según afirma Inga: «Cinco siglos / he vivido en un momento» [5].

El diálogo, entonces, se va ordenando en función de la estructura alegórica. Lo didáctico acota la acción y los alcances dramáticos del debate. Si se piensa en un antecedente como la *Reuelaçion de vn hermitanno,* de fines del siglo XIV, resulta fructífero analizar el tránsito tan frecuente en la poesía medieval entre lo precisamente lírico y lo dramático [6]. El sueño—en la línea de las «visiones»—manifiesta al ermitaño el cadáver de un hombre. La representación alegórica exige un desdoblamiento: el cadáver es espacio que enmarca la disputa entre Cuerpo y Alma. Fiel al esquema apocalíptico del siglo—el mismo de la *Danza General de la Muerte*—, el texto pone el acento en la corruptibilidad (y, por tanto, esencia mortal) del cuerpo, frente al «aue de blanca color» que, airada, protesta por tener que pagar en el infierno los pecados de ese «hereje, traydor». Las veinticinco estrofas de la *Reuelaçion* abarcan la presentación del sueño por el ermitaño, la disputa alma-cuerpo, la disputa amplificada entre un «diablo negro» y un «ángel de Dios» por ver de quién será el alma, y una imprecación de ésta contra el mundo y sus tentaciones, y contra el hombre que se ata a los bienes terrenales, olvida la muerte y que será juzgado por sus obras [7].

Si bien la fuente más directa de la reelaboración calderoniana es la de los debates entre cuerpo y alma (con ejemplos en Francia y España), resulta esclarecedor tener en cuenta otras variantes, como el breve fragmento que se titula *Disputa entre un cristiano y un judío* [8],

[4] *La aurora en Copacabana,* en *Obras Completas (Dramas), iam cit.,* pág. 356.

[5] *Idem ant.,* pág. 357.

[6] El mismo *Auto de los Reyes Magos,* reconocido como el primer testimonio del teatro medieval español, se presta como ejemplo de ese tránsito o ambigüedad de género.

[7] *Reuelaçion de vn hermitanno,* en *Poetas anteriores al siglo XV,* Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1968, págs. 387-388.

[8] En MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Crestomatía del español medieval,* tomo I, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1971, pág. 107.

escrita hacia 1220. Inconcluso—apenas se conservan unas veintitrés líneas—, interesa menos por su valor literario que por su carácter de testimonio de un debate con otro matiz dentro del pensamiento alegórico. La alegoría, sin llegar a tomar cuerpo en personajes definidos, elige el *tipo*. En este sentido, y en el plano de las asociaciones entre Calderón y las fuentes medievales, es lícito afirmar que la oposición cristiano-judío es equivalente al conflicto Fe-Idolatría, sea esta última figurada por judíos, moros o, como sucede en *La aurora de Copacabana*, por los indios conquistados en Perú. En esta obra, la rigidez del esquema alegórico se atenúa gracias a la interacción entre el recurso de la prosopopeya (Idolatría) y los personajes que representan la victoria de la Fe: Guacolda y Yupanguí. El eje de su función dramática es la conversión, revelada aun en el vestuario: «Sale Guacolda, vestida ya en traje de española» [9]. Los «héroes» convertidos se *separan* de sus iguales, captados en su cualidad anónima como meros figurantes: «salen en tropa INDIOS e INDIAS y MUSICOS, cantando y bailando» [10].

En *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* el hombre ha sido sustituido por sus componentes y potencias. En otras palabras, la alegoría implica *descomposición*. Cuando se lo invoca es como «mortal» o «humano» (pág. 79), o como sujeto de una sentencia [11], o identificándolo con el cuerpo. En este último sentido, y a partir de los parlamentos del Pecado, aparecen expresiones como «la familia del Hombre (página 82) o la «voluntad del Hombre» (pág. 83). En uno de los diálogos entre Entendimiento y Muerte, ésta es definida como «del Hombre enemigo» (pág. 86). Junto con la descomposición, base del criterio didáctico-alegórico, se entrelaza otro nivel importante para comprender la obra: la difícil armonía entre potencias y sentidos y, en consecuencia, la exhortación a una esforzada búsqueda del estado de inocencia anterior al *origen*. En un mundo condenado por el pecado original y por sus «copias» sucesivas, el alma añora su «amado patrio nido» (pág. 78), después del inevitable descenso y caída en la prisión corporal.

Alegoría y espectáculo: el teatro de Calderón—ahondando también en ese sentido la herencia medieval—busca especialmente aquellos efectos que ilustren y hagan más eficaz el mensaje. En el Medievo, desde el punto de vista de la ideología en imágenes, la composición en «retablos» y la simultaneidad de escenas importa no tanto por su influencia en la acción teatral como por el hecho de ilustrar episodios bíblicos y por su valor ético: como admonición o incentivo.

[9] *La aurora en Copacabana, iam cit.*, pág. 376.
[10] *Idem ant.*, pág. 343.
[11] *Vid.* «Ojeriza del Cielo cuyo error / hizo al hombre saber del bien y el mal», pág. 75: sentencia con que la Muerte define al Pecado.

Ernst Robert Curtius ha analizado un texto de Calderón de la Barca sobre la pintura, escrito hacia 1677. Al hablar del origen de ese arte, el autor español dice que «su taller primero (fue) la luz; su primer bosquejo, la sombra; su primer lámina, la arena; su primer pincel, el dedo, y su primer artífice, la joven travesura de un acaso» [12]. Varias obras de Calderón insisten en imágenes y efectos escénicos relacionados con la lucha entre luces y sombras. En el caso de *El pleito,* la luz (y su contrario), o la fusión (el claroscuro), determina una concepción del espectáculo y esa conciencia—juego conceptista mediante—que señala el nacimiento como salida de un *centro oscuro* hacia la *mezcla,* razón propia de la vida en este mundo. Por eso la Vida, sosteniendo un hacha, dice que «esta llama que arde fría / la vida de los dos es» (pág. 79).

La pintura es, por un lado, el arte «más noble y de más ingenio» [13]. Cuando habla el Pecado de su llegada—«mañosa serpiente astuta»—al jardín del Paraíso dice haber mirado «la pintura / del alma hermosa del hombre» (pág. 76): traslación o identificación con el tópico del libro de la Naturaleza donde se leen los designios de Dios, la pintura se asocia al alma, frente a las «sombras / de imágenes y figuras» (pág. 76). En *La aurora de Copacabana,* un arte vecina (como la escultura) resulta, por el contrario, insuficiente para manifestar la suprema belleza de la Virgen María. Yupanguí, el indio convertido, logra apenas una imagen tosca e imperfecta. Sólo el *milagro,* y no la acción de las manos del artista, hace que la imagen se presente bella a los ojos del virrey: « ¡En mi vida vi más bello / simulacro de María! » [14]

La luz se corporiza en uno de los objetos de *El pleito:* la «antorcha» o «hacha» que sirve de pretexto para disquisiciones sobre la brevedad de la vida. *El pleito,* en suma, representa el tiempo fugaz que va del nacimiento a la muerte, condensando alegóricamente las dudas del hombre en el uso de sus facultades y sentidos. Una vez que la Muerte «mata la hacha», la Vida *resume* el sentido: «Fácil llama fui no más, / y así en humo me resuelvo; / con luz vine, a oscuras voy, / soplo soy, llevóme el viento» [15]. Al faltar la luz, el Cuerpo vuelve a la torpeza inicial. En esta perspectiva, el auto puede interpretarse como una ampliación de las palabras usadas por la Muerte, al referirse a las «funestas exequias de la luz» (pág. 76).

Si tomamos como base la función de la luz, ¿qué vínculo existe entre cuerpo y alma? ¿Y qué consecuencias tiene en el plano de la es-

---

[12] Cit. por CURTIUS, Ernst Robert: «La teoría del arte en Calderón y las artes liberales», en *Literatura europea y Edad Media latina,* tomo II, trad. de Margit Frank Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 779.

[13] *Idem ant.*, pág. 782.

[14] *La aurora en Copacabana, iam cit.*, pág. 386.

[15] Pág. 91. El *resumen,* como recurso propicio para enunciar el mensaje didáctico, constituye una «pausa» en la acción dramática: puede anticiparla, cerrarla a manera de conclusión, proponer, en definitiva, una atención mayor a los conceptos de orden teológico y/o filosófico.

tructura alegórica? La luz recorta a los seres y los objetos. El cuerpo, ubicado en una zona oscura, es «cadáver sin figura ni forma», «masa impura», «inculta casa». Solamente llega al reconocimiento de sus sentidos (la propia dote) y de las potencias (dote del alma) cuando es ocupado por el alma. El Cuerpo, así nacido a la vida, asegura que el «alma hermosa» ha venido a «informar (su) rustiqueza...» (pág. 79). Informar es dar forma, otorgar Vida, y ésta, como hemos visto, se caracteriza por sostener la luz. La animación es iluminación del cuerpo. Esta fusión es breve; no alcanza a superar su valor de *simulacro,* que es decir modo de aproximarse a la verdad. Paralelamente, la alegoría debe estar animada para otorgar luz a las verdades del dogma. Así es como se entrelazan sus diversos niveles, desde el literal, la significación simbólica e incluso moral y, en última instancia, el *anagógico:* el mensaje muestra la vía de ascenso del alma, después de su paso por el Purgatorio. Lo que se muestra o ilustra encierra también una exhortación o, en otras palabras, señala la necesidad de un buen comportamiento, una línea de conducta. El destinatario es el Hombre, a quien se invoca en el texto; pero aquél, al no tener referente concreto entre los personajes, engloba teatralmente al espectador. El teatro, espejo-de-costumbres-posibles, apunta a la vida, a través del procedimiento alegórico, instrumento del fin didáctico.

En *El pleito* hay dos referencias directas al uso de la alegoría. En ambos casos, la intención es evitar ambigüedades o confusión en el mensaje que se desea transmitir. La primera referencia la hace el Pecado, al comparar la gruta de donde sale el Cuerpo con el seno materno:

> *... que poco o nada*
> *la significación muda*
> *la explicación del concepto* (pág. 77).

La segunda (también en voz del Pecado) sirve de introducción al diálogo entre Cuerpo y Alma:

> *Y para que de este asunto*
> *no esté ignorada o confusa*
> *la alegoría, sino*
> *lo que hablar pueden, escucha*
> *lo que hablaran si pudieran*
> *antes de hacerse esta junta...* (pág. 78).

Lo alegórico-didáctico y, por lo tanto, la necesidad de que el público acceda al mensaje *sin confusiones* explica la frecuencia de situaciones en las que alguno de los personajes anuncia al que va a aparecer y/o hablar. En el último texto citado, además, el uso de la construcción

condicional postula una toma de distancia: lo que va a ser escuchado es hipótesis de un hecho que *no puede* realizarse. Lo imposible adquiere verosimilitud, porque el mismo autor, a través de un personaje, estipula y define la irrealidad. Llamado de atención, lo imposible representado refuerza el objetivo doctrinario. De manera semejante, la Muerte habla en una primera persona del plural, que complica a las figuras alegóricas presentes (Pecado, Cuerpo) y al público:

> *Oigamos en su alegría*
> *al Alma lo que diría*
> *si hablara en esta ocasión* (pág. 78).

Se repite la construcción condicional, como si, en última instancia, distanciar al espectador de la ficción alegórica diera más vigor a la intención didáctica. Simultáneamente, el autor revela lo que es su propio procedimiento de imaginar (poner en imágenes) el mensaje.

En el diálogo de apertura de *El pleito* entre el Pecado y la Muerte hay una serie encadenada de insultos que son, a la vez, definiciones sobre el interlocutor respectivo. Las calificaciones usan de analogías zoomorfas: «basilisco», «áspid», y, en un plural englobador, el Pecado categoriza: «víboras somos» (pág. 75). En un grado más alto de distanciamiento, representado por el autor, que repite la *auctoritas* bíblica, el Pecado es, para la Muerte, «heredada malicia de Caín». Ella, simétricamente, es definida por el Pecado como «introducido escándalo de Abel» (pág. 75).

Retomando el hecho de que el Hombre es, en general, núcleo de un vocativo, caben algunas preguntas: ¿es el Hombre el cuerpo? ¿Es la Vida? ¿Es cualquiera de los que leen/asisten? Si todos los personajes son entidades abstractas, ¿será ése el pie más adecuado para que el autor se inmiscuya? ¿De qué otra manera, si no, puede entenderse que la misma Muerte diga «De la Muerte el Pecado origen fue» (página 75)? En la relación entre imagen alegórica y doctrina se impone que ésta quede claramente enunciada. Por esa razón, entre otros ejemplos, la Muerte puede anticipar verbalmente su propia acción: «Aquí mi efecto empieza» (pág. 87). Más aún: la acción dramática *es* el acto de transmisión de la doctrina:

> ENTEN.—*Si tú la Muerte le haces el aviso,*
> *yo los discursos le haré*
> *sobre el aviso, con que*
> *será enmendarse preciso* (pág. 86).

Las simetrías y paralelismos: la Vida colocada entre Cuerpo y Alma; el Pecado y la Muerte que «truecan lugares» de acuerdo al

propósito alegórico; la función de dos Coros, uno que exalta el goce de la vida y otro que *recuerda* la vanidad de los bienes mundanos y la muerte inevitable; todos esos elementos configuran un criterio de la acción y el espectáculo unificado por el propósito de *enseñar*. El parlamento del Pecado, dirigido a la Muerte: «sólo así / todas tus señas pronunciar podré» (pág. 75), vale como síntesis de una constante del texto didáctico. No hay que olvidar—ésa es la última dimensión del fragmento citado—que cada personaje es él mismo y además la voz del Autor que hace doctrina y moraliza. La alegoría se propone *dejar señas* y, en ese aspecto, la *memoria* tiene una función predominante. El olvido es re-Caída, vuelta al abismo, desafuero [16].

Vigencias o De la «fe» en el texto

Para poder mostrar lo que veo,
estudié las representaciones de otros pueblos y otras épocas.
He adaptado un par de obras, examinando
minuciosamente su técnica y asimilando de ellas
lo que a mí me servía.
Estudié las representaciones de los grandes señores feudales
entre los ingleses, con sus ricas figuras
a las que el mundo sirve para desplegar su grandeza.
Estudié a los españoles moralizantes [17].

Este fragmento de Bertolt Brecht provoca, fundamentalmente, dos inquietudes: revisar las coincidencias de su teatro didáctico con algunos de los rasgos señalados en Calderón de la Barca y, en un marco más amplio, poner en cuestión los criterios de acercamiento a un texto, desde una fidelidad extrema o, por el contrario, desde el interrogante y, en consecuencia, la reelaboración creadora. Esto se hace doblemente incitante y actual, si se tiene en cuenta el proceso que va del texto de teatro a su puesta y tratamiento como espectáculo.

El mismo Brecht ha reconocido que sus dramas didácticos (los *Lehrstücke)* recuperan, en buena medida, los recursos utilizados para formar militantes de la Contrarreforma. La finalidad pedagógica en Brecht se asienta en el materialismo dialéctico, en la búsqueda de procedimientos que estimulen la acción social transformadora y, en definitiva, en la recreación de viejos métodos didácticos. En ese sentido, el

[16] Así debe entenderse que el Cuerpo califique al Pecado de «forastero» (pág. 85), cuando lo invita a vivir con él. De modo semejante, el mismo Cuerpo señala que «cuando más en mí estoy / estoy más fuera de mí» (pág. 79).

[17] Brecht, Bertolt: «Canción del autor dramático», en *Poemas y canciones*, 8.ª ed., Madrid, Alianza, 1978, págs. 53-54.

autor alemán reiteró el imperativo de actualizar las técnicas de obras teatrales de otras épocas en función de los nuevos contenidos.

Paolo Chiarini ha estudiado los rasgos más sobresaliente que Brecht rescata del espectáculo medieval y del teatro barroco. Del primero enumera tres aportes fundamentales: ritmo amplio y extenso de las escenas, concebidas autónomamente; alternancia de acción y relato; e inserción de comentarios y «sermones» para educar al público. Del teatro barroco (y del drama isabelino): un criterio más elástico de la compaginación dramática, así como el uso del humor [18]. Habría que señalar también la función de la música en el espectáculo y sus efectos en la búsqueda de un distanciamiento crítico [19].

La urgencia de la acción, y la ética subyacente en ese imperativo, son caracteres comunes del teatro didáctico. Muchas obras de Brecht estaban destinadas a la educación de los actores: en estos casos, la aridez del esquema conceptual, la preeminencia de la instrucción sobre el placer, da lugar a un texto donde lo narrativo debilita la acción dramática misma. Es cierto que Brecht buscaba un equilibrio, para su teatro épico, entre narración y drama, y daba el ejemplo del juglar, que relata y demuestra, imitando a los personajes. No siempre logró ese equilibrio. La ley del «progreso indefinido» tampoco sirve estrictamente en el terreno de las técnicas teatrales. Por esa razón, y aunque calificados por Chiarini como «fragmentos en prosa», sería interesante analizar los *Diálogos de fugitivos,* de Bertolt Brecht, como un eco del esquema propio del debate medieval [20]. Los dos personajes que dialogan, Ziffel y Kalle, parten de la discusión de temas de actualidad. La necesidad de *opinar* es un medio de reconstrucción personal, y encierra el principio del «combate», que plantea una disyuntiva y exhorta a la acción. Garga, personaje de *En la espesura de las ciudades,* declara: «mis opiniones son el único lujo que me permito».

La doctrina se impone sobre los personajes, trastorna incluso el concepto de héroe y, en su grado extremo, se vale del estereotipo. Este proceso englobaría la rudimentaria estructura de la *Disputa entre un cristiano y un judío,* donde el primero introduce cada tema de discusión, monótonamente, con la cláusula: «Agora fablemos de...»; la mayor riqueza dramática y complejidad de *El pleito,* donde los personajes alegóricos se definen o se diluyen por la intrusión del autor; los diálogos entre Ziffel y Kalle, estereotipos del intelectual y el obrero, respectivamente.

[18] CHIARINI, Paolo: *Bertolt Brecht,* Barcelona, Península, 1969, pág. 111.

[19] Piénsese en los coros de *El pleito.* En un sentido más amplio, los «ruidos» que se escuchan *dentro* (mientras se produce el banquete litúrgico, por ejemplo) motivan comentarios de los personajes que están en escena: nuevos pies para la reflexión.

[20] BRECHT, Bertolt: «Diálogos de fugitivos», Madrid, *Cuadernos para el diálogo,* núm. 23, 1970.

Un motivo de interés en *El pleito,* de Calderón, es el debate sobre el propio texto. Las mismas dudas y desconciertos del hombre frente al «matrimonio» entre su cuerpo y su alma se proyectan en el plano del procedimiento alegórico. Surgen preguntas sobre cómo obtener el ajuste entre la figura y el concepto y—ya se ha visto—la función de los personajes es comunicar «avisos», «discursos», admoniciones.

Debatir el texto y, en suma, la vigencia del teatro de Calderón, supondrá pasarlo por el tamiz de la irreverencia, que es donde suele comenzar el asombro. Sin duda, debatirlo supondrá también pensarlo en su concreción como *espectáculo*. Para ello, a menos que se pretenda una reconstrucción arqueológica, será preciso mezclarlo con sus fuentes más incitadoras, y con lo que vino después, llámese Brecht, las nuevas formas del teatro ceremonial o callejero. Debatir implica también rebatir: poner en crisis ciertas oclusiones del dogma católico y (aunque fuera de este trabajo) la remanida identificación del teatro calderoniano con la exaltación del honor: ese código de la moral de una casta, que es visión regresiva de la nobleza feudal y defensa del patrimonio (de bienes y mujeres). O de la hipocresía, la venganza (¿fin o medio?), el bandolerismo.

Debatir el texto es preguntarse: ¿Qué significa la palabra *clásico?* (Venga Brecht en mi ayuda nuevamente.) ¿Es Calderón un clásico de la literatura española? ¿Y por qué no un clásico a secas? La tendencia a la canonización es también un vicio de la crítica literaria y por eso no sobra recalcar que un clásico es tal porque admite una relectura (o representación) incesante, porque habría que encontrar en Calderón esa zona donde el texto estalla, se abre en contradicciones, nos arroja su valor de uso ahora. Habría que partir de esa bella exclamación de la vida, «dando vueltas por el tablado»: «¡Que todo pare, y no pueda / pararme un instante yo!» (pág. 87). El texto en debate: *eppùr, si muove.*—*MARIO MERLINO (Plaza de España, 9, 3.º izda. MADRID-13).*

CALDERON Y LA NOBLEZA DE LA PINTURA

En un momento de su *Historia de las ideas estéticas en España* notaba Menéndez Pelayo que muchos de los escritos de arte que produjo el siglo XVII versaron sobre el hecho de si la pintura debe contarse o no entre las artes liberales, dado que de ello dependían tanto el acceso a dignidades y honores como el pago de las alcabalas que gravaban los trabajos mecánicos [1]. Don Marcelino dio también noticia del pleito de 1676 en el que Calderón testimonió a favor de la nobleza de la pintura, indicando que no llegó a ser sentenciado. Años después, Ernst Robert Curtius editaba nuevamente esa «Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca, en favor de los profesores de la pintura» que a fines del XVIII había dado a conocer ya Francisco Mariano Nipho [2], y la glosaba con posterioridad en uno de los excursos de su *Literatura europea y Edad Media latina* [3]. Por fin, hace poco, Julián Gállego ha reconstruido en su tesis doctoral española la historia completa de los pleitos de defensa de la nobleza de la pintura, publicándola bajo el título *El pintor, de artesano a artista* [4].

La deposición o declaración calderoniana define, antes de argumentar las razones de su nobleza, qué es la pintura. «Es—dice—un casi remedo de las obras de Dios y emulación de la Naturaleza, pues no crió el Poder cosa que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate», y así tanto lo cercano como lo distante—por ejemplo—se representa en una tabla lisa [5]. Esta idea de la pintura como imitación la había expuesto ya don Pedro en *El pintor de su deshonra,* donde un personaje dice al protagonista:

[1] *Historia...,* II, Madrid, MCMLXII^{3}, págs. 402-406.

[2] E. R. CURTIUS: «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen,* L, 1936, págs. 89-136: páginas 90-97. Incluye el texto luego M. RUIZ LAGOS como apéndice a su ed. de *El pintor de su deshonra* (Madrid, 1969), aunque con distintas erratas.

[3] México, 1955, II, págs. 776-790.

[4] Granada, MCMLXXVI. Cfr. su «Introducción», págs. 7-9.

[5] Citamos por el texto mencionado de CURTIUS, modernizando las grafías. Para estas ideas *vid.* página 91.

Es tanta la destreza
con que las líneas formáis
que parece que le dais
ser a la naturaleza,

y donde luego el propio Don Juan de Roca exclama:

De la gran naturaleza
son no más que imitadores
[...] *los pintores;*
y así, cuando su destreza
forma una rara belleza
de perfección singular,
no es fácil de retratar;
porque como su poder
tuvo en ella más que hacer,
da en ella más que imitar[6].

Tal doctrina de la imitación es tópica en nuestros escritores de los siglos XVI y XVII; «había sido—escribe Maravall—generalizada y sistematizada por Aristóteles, de él recibida por la Edad Media, y la renovación aristotélica de mediados del XVI asegura su vigencia en la segunda mitad del Renacimiento y en el Barroco»[7].

Además, Calderón, instalado en el realismo integrador y de lo complejo, subraya cómo la pintura no sólo saca parecida la exterior superficie de todo el Universo—son sus palabras—, sino que es capaz de diseñar la interior pasión del ánimo, llegando a copiar al hombre el alma[8]. El naturalismo de Velázquez, por ejemplo—decía Ortega—, consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son[9]; interesa entonces no sólo lo natural, sino lo maravilloso de la naturaleza, lo excepcional o sorprendente[10].

Calderón argumenta que la pintura es arte liberal por ser arte de las artes que de todas se sirve; así, en el empleo de los colores hace uso de concordancias como la Gramática, y «el día que no distribuyera lo blan-

[6] Ed. cit., págs. 81 y 123, respectivamente.

[7] J. A. MARAVALL: *Velázquez y el espíritu de la modernidad,* Madrid, 1960, pág. 91, en el marco de todas las págs. 67-107.

[8] Loc. cit., pág. 91, de mejor texto que el reproducido por RUIZ LAGOS.

[9] J. ORTEGA Y GASSET: «Velázquez», *O. C.,* VIII, 1965², págs. 451-661: p. 478; y comp.: «Primero es la concreta realidad personal de cada uno — como también, de cada cosa o de cada instante, cuenta ante todo su singularidad irrepetible» (MARAVALL, *op. cit.,* pág. 191).

[10] *Vid.* E. OROZCO: *Manierismo y Barroco,* Salamanca, 1970, pág. 44; asimismo, escribe: «Ese humanismo de sentido anticlásico es el que nos explica los grandes caracteres que crea nuestra novelística y nuestra dramática, incluyendo a Tirso, el más realista de todos; el que nos explica se asomen a nuestros lienzos ese interminable cortejo de vírgenes y santos místicos junto a monstruosidades de lo humano como los bufones de Velázquez, las enanas de Carreño y la barbuda de Ribera. Podríamos decir que el español exalta este ansia de captación de la vida íntegra, del fluir de lo anímico y vital que caracteriza al Barroco: la vida interesa sobre todas las bellezas y perfecciones formales» (págs. 44-45).

co a la azucena, lo rojo al clavel y lo verde a sus hojas (y así en todo) cometiera solecismos en su callado idioma» [11]. Para acabar su razonamiento, don Pedro se expresa con estas palabras: «Contribuyendo a la Pintura, la Gramática, sus concordancias; la Dialéctica, sus consecuencias; la Retórica, sus persuasiones; la Poesía, sus inventivas; sus energías, la Oratoria; la Aritmética, sus números; la Música, sus consonancias; la Simetría, sus medidas; la Arquitectura, sus niveles; la Escultura, sus bultos; la Perspectiva y Optica, sus aumentos y disminuciones; y, finalmente, la Astronomía y Astrología, sus caracteres para el conocimiento de las imágenes celestes, ¿quién duda que número trascendente de todas las Artes sea la principal que comprehende a todas?» [12]

Asimismo indica Calderón que el precio de la tabla queda para el dueño, mientras la pintura es patrimonio del pintor [13]; la pintura no vale por los materiales con que ha sido hecha, sino por la forma en que consiste. No se trata—pues—del producto de un contrato de compraventa o de *do ut des,* sino de otro «innominado», de los de *do ut facias* [14].

Por fin, don Pedro Calderón, instalado en la creencia monárquico-teocrática, argumenta la nobleza o «ingenuidad» de la pintura en el hecho de que tanto el Rey como Dios hayan sido pintores. «El Señor Rey Felipe Cuarto—escribe—tuvo tan natural afecto a la Pintura que hoy se conservan en su guardajoyas, por las más preciosas, primorosos dibujos de su mano», sentenciando luego: «Habilidad que, a diversión de mayores cuidados, aprenden Reyes, no puede quedar villana para nadie» [15]. Asimismo proclama que «Dios, en cierto modo pintor, se retrató en sus mayores obras», y desde luego en el hombre, «imagen y semejanza suya» [16]. La pintura, pues, deriva su máximo valor de que Dios se sirviera de ella como creador [17].

Tenemos de este modo, en resumen, que tras haber definido la pintura con óptica barroca, Calderón argumenta su nobleza en ser arte de las artes, no hallarse sujeta a meros contratos de compraventa y poder atribuirse su práctica tanto al Rey como a Dios; muestra así, en los años finales de la vida, la misma implantación en la creencia señorial y teocrática que se desprende de todo su discurso teatral. Los pleitos de las alcabalas—por otra parte—llevarían a los pintores de artesanos a

---

[11] Loc. cit., pág. 92.

[12] *Ibíd.*, págs. 93-94. Cfr. J. GÁLLEGO, *op. cit.*, págs. 178-180.

[13] *Ibíd.*, pág. 96.

[14] Cfr. GÁLLEGO, págs. 19-28.

[15] Loc. cit., págs. 94-95, 96. *Vid.* J. GÁLLEGO: «Felipe IV, pintor», *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, 1979, I, págs. 533-540.

[16] *Ibíd.*, págs. 96-97.

[17] Fray Luis—por ejemplo—verá en Dios al músico del universo. Cfr. CURTIUS, *op. cit.*

artistas, según un proceso que ha sintetizado Julián Gállego; «varias sentencias a favor de la ingenuidad de la Pintura—escribe—, un sobreseimiento por considerarse innecesario seguir el último pleito, autorizadas opiniones, honores... como la firme voluntad del rey Felipe IV de que se dé a su pintor Velázquez el hábito de Santiago, han influido en que se considere ese Arte como uno de los Liberales» [18].

FRANCISCO ABAD

Facultad de Letras
Universidad de Málaga

[168] *Op. cit.*, pág. 183. Sobre el texto de Calderón *vid.* también las sugerencias de FRANCISCO RICO: *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, 1970, págs. 195-196, 242 n.

FOUR COMEDIES BY PEDRO CALDERON DE LA BARCA. Translated with an Introduction by Kenneth Muir. With notes to the individual plays by Ann L. Mackenzie. Lexington, Kentucky The University Press of Kentucky, 1980.

Entre las publicaciones que marcan el centenario de la muerte de Calderón, merece destacarse la aparición en lengua inglesa de cuatro comedias de capa y espada, rara vez presentes en repertorios teatrales españoles o en antologías dramáticas. El estudioso del Renacimiento a quien se debe la traducción ha desempeñado desde la década del 50 una importante cátedra de literatura inglesa en la Universidad de Liverpool. Su crítica se ha orientado en particular hacia el proceso integrador de la cultura europea que supuso la imitación de modelos latinos e italianos, y la nada fácil transferencia de su estilo y sus rasgos melódicos al sistema rítmico del inglés. El profesor Muir es autor de varios libros sobre Marlowe y Shakespeare. También ha escrito una historia de la «comedy of manners», género dramático afín a la comedia urbana del Siglo de Oro, aunque de desarrollo más tardío y con mayor penetración en el siglo XVIII. Al estudiar el arte dramático de su país en un período que abarca desde el Renacimiento hasta el neoclasicismo, este erudito tiene muy en cuenta el desarrollo global del teatro europeo. También se muestra atento a los efectos escénicos menos perceptibles a través de la lectura. Son fruto de tal interés múltiple sus cuidadas versiones de obras clásicas españolas y francesas, cuya representación ha dirigido personalmente en algún caso. El objetivo que se propone con el presente libro es el de aportar textos ingleses viables de obras de calidad, que enriquezcan el repertorio de las compañías de arte dramática y las escuelas profesionales.

Pensando en esa difícil universalidad española que decantaba Guillermo de Torre, consignamos el juicio positivo que emite el profesor Muir, al prologar sus traducciones, respecto a la posible vigencia en los escenarios de hoy, de una modalidad de comedia calderoniana que pudiera calificarse de frívola o intrascendente. Como ya se cuenta con buenas traducciones de *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*—realizadas, respectivamente, por Edwin Honig y el propio Muir—, se han seleccionado para este libro cuatro obras de corte semejante. Dos de ellas—*Peor está que estaba* y *No siempre lo peor es cierto*—pueden calificarse con exactitud de comedias de capa y espada, en tanto que las otras dos—*El secreto a voces* y *Dicha y desdicha del nombre*—corresponden a la variedad de «fiesta real» por el relieve que en ellas cobra el elemento musical, así como las escenas

suntuarias. Reconoce el traductor que las piezas reunidas, aunque excelentes, no son de capital importancia dentro de la producción del dramaturgo. Advierte que ello en modo alguno justifica su ausencia de los escenarios y la escasa atención crítica que a su juicio se les ha prestado, observando que también puede parecer trivial una comedia tan prestigiada como *As you like it,* de Shakespeare, si se la compara con la cumbre trágica que es *King Lear.* En apoyo de este punto de vista puede aducirse la abundancia de traducciones y adaptaciones a las diferentes lenguas europeas que se hicieron de comedias de Calderón que hoy consideramos secundarias. Este éxito internacional—que tuvo un desarrollo previo y al margen de la revalorización del autor como poeta dramático excelso promovida por el romanticismo—acredita el poder de captación del público, que, aun despojado de galas poéticas, posee el coherente entramado de la pieza calderoniana.

Si el profesor Muir se explaya sobre el criterio de selección de las obras, es parco en cambio al comentar las normas que rigen su traducción. Revela, eso sí, que en sus versiones dramáticas nunca ha pretendido reproducir ni los efectos del hexámetro francés ni los de las diversas estrofas que alternan con la asonancia—el romance—en el teatro español del Siglo de Oro; por el contrario, gusta de emplear metros que suenen con naturalidad en labios del actor de habla inglesa. Esta es la razón de que opte por el «blank verse»—verso suelto de aproximadamente diez sílabas distribuidas en cinco pies—, como han hecho otros traductores de comedias del Siglo de Oro, entre ellos Henry Thomas, quien al presentar su versión de *La Estrella de Sevilla* observa que éste le parece el verso más apropiado por ser el que utilizaban los poetas dramáticos ingleses de la época en que se escribió el original. En la breve colección que reseñamos, Kenneth Muir introduce también escenas en prosa. Estas suelen ser las protagonizada por la figura del donaire, práctica que coincide con la que introdujo el Duque de Rivas al crear con *Don Alvaro o la fuerza del sino* el drama romántico español, lo cual en cierto modo confirma que se trata de una transferencia válida de la polimetría del teatro del Siglo de Oro. En cuanto a las canciones, que, sobre todo, abundan en las dos comedias de corte palaciego, se traducen muy libremente, adoptándose en estos casos estrofillas rimadas de versos cortos que al parecer se ajustan a los esquemas métricos y las normas de estilo característicos del madrigal inglés, género lírico que Muir ha estudiado y antologizado.

En ocasiones, el traductor se siente libre de abreviar pasajes cuyo atractivo depende de un juego verbal intraducible. También se amortigua con frecuencia la densidad metafórica o conceptual del lenguaje,

o bien se suprimen detalles que serían de difícil comprensión para quien no estuviese familiarizado con las creencias religiosas o el contexto social de la España de los Austrias. Tales cortes son comentados alguna vez en las notas. En otros casos se trata evidentemente de aligerar, aunque no de suprimir, un tópico de carácter retórico. Así sucede cuando la dama protagonista de *Peor está que estaba,* al comienzo de una larga relación, dedica doce versos a explicar que no cuenta con más testigos que sus lágrimas para avalar los tristes hechos que se dispone a referir. Este pasaje queda reducido en inglés a dos versos y medio: «What though I have not brought a token with me / To prove I speak the truth these flowing tears / Will validate my story...» (pág. 18).

La libertad de abreviar que el traductor conscientemente asume no impide que la mayor parte del texto de la versión se ciña al original. En cierto sentido cumple con el precepto que Ortega y Gasset daba en su ensayo «Miseria y esplendor de la traducción» de permitir que las propiedades de la lengua del original y los rasgos de estilo que lo caracterizan se trasluzcan en el texto nuevo, que en lenguaje diferente ha de desvelar ante el lector o espectador los esquemas mentales que rigieron la creación. Tal virtud se aprecia en la traducción de Kenneth Muir, considerando el efecto global que producen las comedias en lengua inglesa. Las fórmulas españolas de tratamiento, los nombres mismos de los personajes y ciertas expresiones que guardan un fuerte acento español y arcaico se engarzan para formar como una aureola de lejanía, amable y pintoresca, que envuelce una estructura inevitablemente despojada de los matizados perfiles que la ornaban. Este enmarque levemente irónico pudiera hacer zozobrar la versión de una obra que plantease cuestiones trascendentales o conllevase una fuerte carga emocional. En cualquier caso, traductor y productor han de contar con la opacidad que por partida doble sufren los textos calderonianos destinados hoy a la representación en lengua inglesa. El profesor Muir tiene esto muy en cuenta. El cambio de luz que imprime a sus versiones no impide apreciar la compleja simetría del juego dramático, la elegancia e ingeniosidad del diálogo, ni ese trasfondo emocional o reflexivo que, como observa el traductor, mantiene la más divertida comedia de Calderón fuera del terreno de la farsa. Estos textos, proyectados desde una perspectiva de gran lucidez, merecen llegar a los escenarios. También son dignos de atención y gratitud por parte de los estudiosos del teatro español.

Resta decir que las versiones están basadas en el texto de las *Obras*

completas. Tomo II: Comedias, ed. de Angel Valbuena Briones (Madrid, Aguilar, 1956). A la hispanista Ann L. Mackenzie se deben las breves introducciones a las comedias, así como las notas y referencias a los principales estudios en lengua inglesa sobre Calderón.

M.ª SOLEDAD CARRASCO URGOITI

Hunter College of C.U.N.Y.
Santo Domingo de Silos, 6
MADRID-16

TIEMPO Y PODER

MARC VITSE: *Segismundo et Serafina*, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, Coll. Thèses et Recherches, núm. VIII, 1980, 130 págs.

En la conclusión, y utilizando relaciones analógicas con los mismos personajes de Calderón que caracteriza en su ensayo (Basilio, Serafina, Segismundo, los más importantes), Marc Vitse deslinda qué es su labor de crítico o intérprete: «Todo intérprete, a decir verdad, conoce la tentación basiliana cuando pretende circunscribir en el totalitarismo de su explicación sistemática el sentido de la obra entonces de nuevo cerrada. Ella, sin embargo, siempre abierta, le escapa siempre y no se libra más que en el instante en que, *cum periculo vitae,* la afronta y la reinventa la mirada disponible del lector, nuevo Segismundo en el reino de las letras» (pág. 119).

De afuera hacia adentro, la interpretación de Vitse sitúa a Calderón de la Barca como «testigo de la grandeza y decadencia de una monarquía universal». Contra la abundancia de estudios que coinciden en entender a Calderón como el autor católico por excelencia, confundiendo significación subjetiva y objetiva de la obra (Goldmann), este ensayo parte de la argumentación de que el universo calderoniano es el de la ausencia de Dios, el de la «afasia divina» y, por lo tanto, el autor de *La vida es sueño* puede ser reconocido como el dramaturgo del *tiempo.* Alrededor de ese problema se entrecruzan los distintos niveles de comprensión del personaje y su época: social, metafísico, ética del individuo frente o dentro de la casta dominante, roles sexuales, el nombre y el *renombre* o fama superadora de los límites temporales.

A partir de ese eje puede comprenderse la búsqueda de semejanzas y diferencias entre el rol de Segismundo (y Rosaura como complementario) en *La vida es sueño* y la Serafina de *El pintor de su deshonra.* En el primer caso, Vitse parte de la presencia o «ausencia alusiva» del mar, que rodea a Polonia-isla, y la interpreta como el espacio propicio para el desarrollo artificial «de una experiencia calderoniana suspendida: *el*

nacimiento del héroe». El tema central de *La vida* es el de la tiranía en todas sus variantes, y la versión femenina de este tema está dado a través de Rosaura.

Segismundo-ínsula es el pretexto, más que de la búsqueda de identidad o del conocimiento, de un deseo de permanencia en el tiempo (nombre/renombre). «*La vida* explora esencialmente el complejo de Laios, con el tema del infanticidio, o según la expresión de Serge Leclaire, el de 'la masacre de los inocentes'» (pág. 17).

Basilio, representante del orden de los padres, sería el modelo de un estoicismo desviado (significativa referencia a Séneca en el texto de Calderón). «Basilio el Sabio o el fascismo del Esclavo», uno de los títulos del análisis de Vitse, apunta a una opción (y exclusión consiguiente) de la *libido sentiendi* en favor de la *libido dominandi.* El deseo de saber trascendiendo la *duración* encierra, simultáneamente, un rechazo de la mujer que procrea y, por lo tanto, del propio hijo: ambas son formas de la multiplicación, que sucede en el tiempo e implica negación del poder absoluto. Pero el *delito de nacer*—pecado de los orígenes— con el que viene marcado Segismundo es principio de otro crimen, condición de su propio resurgimiento: la tiranía filial. En última instancia, «a través del calvario de Segismundo, la evidencia de su basilización radical» (pág. 56).

Tanto en *La vida es sueño* como en *El pintor de su deshonra* se revela el asunto de la fidelidad a la propia sangre (Segismundo y «la resurrección del príncipe»; Serafina y la salvación, *por sí misma,* del honor). La salvación de Segismundo es posible en cuanto *ve.* La visión y la duda son condiciones de su propia sabiduría, de su renacimiento y de la posibilidad del dominio—de sí y de los otros—. «Por el homicidio en sí del deseo, el hombre de sangre se eleva a la transparencia de un dios» (pág. 67): recurso de superación del tiempo, fuga de la historia, sustitución del dios ausente. Interpretando el fascismo como «inadaptación a la historia» (pág. 22), y tomando de Max Weber la noción de «autoridad carismática», Vitse revela en Basilio la síntesis de todos los despotismos, con la conciencia de que el pueblo obrará bien «cuando lo entienda» (v. 1147 de *La vida es sueño).*

El mérito de Vitse, dentro de la densidad de su texto, poblado por eso de múltiples sugerencias e interrogantes, reside en proponer una lectura de Calderón que, respetando los condicionamientos sociales e históricos, permite releer la actualidad del dramaturgo español. Otro de los aspectos de su análisis, que le permite dar nueva luz a los personajes como Basilio, Rosaura y, por contraposición, Serafina, es el de la disolusión (o alteración) de los roles sexuales y sus consecuencias en el ámbito social. El otro lado del autoritarismo se revela en Basilio, por cuyo

miedo a la muerte resulta hombre en el plano biológico, pero mujer en el existencial. Rosaura es expresión de una síntesis andrógina. Con el recurso teatral del «disfraz a lo varonil», explica Vitse, Rosaura es «mujer en su frágil y débil corporeidad» y «macho por su actitud ante los golpes del destino» (pág. 10). Aunque diferente de Segismundo, porque éste ha sido privado de su pasado y ella, en cambio, tiene una «historia personal», alegóricamente Rosaura (su anagrama es *auroras)* complementa la ascensión del héroe hacia el dominio de sí, hacia su renacimiento.

En cuanto a Serafina, es objeto de la «defensa» de Marc Vitse. El martirio de Serafina (comparable al calvario de Segismundo) obedece a las «fatalidades» que le impone su propio sexo. Su carácter heroico reside en que, a pesar de ser víctima del asedio masculino, prosigue la lucha, que es «invención de la fidelidad a sí misma y a los otros» (pág. 87), degradada en y por la inocencia, proponiendo, «como Rosaura a los pies del Príncipe confundido, la comunión del corazón por la reminiscencia en el honor» (pág. 106). Las determinaciones que limitan el pleno desarrollo del personaje son otras tantas «tiranías» que Calderón revela: la corporal de su femineidad *(femina),* la social de su filiación *(filia)* y la también social de su condición de esposa *(uxor).*

«Dejada sin defensa en el universo carcelario de su condición conyugal, Serafina no ha sido liberada como Rosaura por el abandono de un padre que, privándola de su nombre, la ha entregado entera a ella misma y la ha hecho la igual, anónima y como en la aurora de la historia, del prisionero de la caverna. Nacimiento y casamiento confieren a la hija legítima y a la esposa oficial la doble denominación de una identidad alienante y paralizante» (pág. 117). No puede ser *forajida,* es decir, ponerse fuera de la ley como Rosaura y, por lo tanto, no le es posible asumir su rol masculino.

Como aclara Vitse, Calderón busca manifestar el fenómeno de la infidelidad de ciertos hombres a su sangre, con lo que descubre los síntomas de decadencia en un orden aparentemente inmutable. Clotaldo, en *La vida es sueño*, aparece como el arquetipo del vasallaje. La lealtad, que comienza siendo el vínculo del contrato o intercambio feudal, se amplía en su significación y abarca el concepto de la fidelidad a sí mismo. En Segismundo, la *táctica del don* (la generosidad aristocrática) se desplegará, más allá del intercambio feudal, junto con una *estrategia del instante:* aprovechar la felicidad «el tiempo que le durare». No puede escapar, insiste el análisis de Vitse, al hecho de la *filiación,* hecho inconmovible de su «pasado transpersonal» (pág. 69). En tal sentido, y por distintas vías, se acerca al círculo que encierra a Serafina. De todos modos, a diferencia del héroe medieval (que mira hacia atrás), en Segismundo importa la memoria de su reconocimiento futuro.

Lejos de las repetidas vueltas de la crítica alrededor del tópico de la vida como sueño, el análisis de Vitse permite redescubrirlo en otro contexto. La confusión de los sentidos, la negación de lo erótico (sea por abandono o, como en Serafina, por la violencia del código dominante), la *cárcel* como espacio más visible (el encierro de Segismundo) o como expresión de tiranías sociales (desde el hecho de ser hijo-príncipe hasta la aparente paradoja del «fascismo del esclavo»), el deseo de poder sustituyendo a Dios, más allá de las circunstancias históricas, explican esa confusión entre lo soñado y lo vivido.

Sin entrar en la comparación, Vitse introduce pautas de comprensión del otro tópico complementario: el mundo como gran teatro. Basilio el tirano «aparece entonces como un formidable dramaturgo, más aún, como un *Autor,* autor-director de escena libre de conducir a su manera el juego dramático en el que cree no estar comprometido» (página 28). Encerrado detrás de su «cristal de seguridad», condena a que otro hombre (un personaje) no sea más que «el espectador de su propia existencia».

Cerrando el círculo de este comentario, volvemos a la simbiosis del lector y el crítico. Vitse releva las distintas maneras que tienen algunos personajes calderonianos para superar su condición de espectadores: leer y releer los signos que ofrece la obra (o la propia crítica) supone iniciarse en la *aventura* de la que ha hablado Laín Entralgo. Esta aventura no es estrictamente la del conocimiento (aunque no lo excluye como fin), sino la de redescubrirse en un acto cuya «sabiduría», en todo caso, está en hundirse en la historia (la de cada uno, la de los otros), y al mismo tiempo en conjurarla. Lejos de Basilio, y cerca de Serafina (diría Marc Vitse). Inventando (como también lo hace Serafina); recuperando las «mascaradas» de Clarín, a pesar de su «pasividad inconsciente», porque en esa teatralidad también *evoluciona.—MARIO MERLINO.*

ARTE Y PENSAMIENTO

LA CRISIS DE LA DOCTRINA ARTISTICA DEL RENACIMIENTO Y SU INFLUENCIA EN EL BARROCO

1. Significado y proyección histórica de los tratados de pintura del Renacimiento

El tratado de arte, según fue concebido en el Renacimiento o, para concretar más, según lo concibió L. B. Alberti, su quizá más caracterizado intérprete, abandonó por completo el modelo de mero recetario práctico de consejos útiles que había sido su característica más acusada tradicionalmente. Estos primeros tratadistas, entre los que concedíamos a Alberti un lugar preponderante, estaban empeñados en lograr una estructura teórica para las artes plásticas al modo como ocurría en el seno de las artes liberales, entre las que las artes plásticas no tenían lugar o, en el mejor de los casos, su lugar estaba ambiguamente definido. El modelo en el que inspirarse para realizar esta operación intelectual no podía, por consiguiente, hallarse en una tradición propia, sino lógicamente allí donde ésta se había configurado.

Pero los saberes liberales, durante la Edad Media, estaban contenidos en las famosas ordenaciones del *trivium* y el *quatrivium*, y en ninguna de ellas aparecían explícitamente nombradas las artes plásticas. Con que si la pintura era digna de *auribus eruditis*, como sugería Alberti al príncipe de Mantua en la dedicatoria de su tratado, le era muy necesario tomar prestadas algunas claves epistemológicas de alguna otra ciencia de raigambre liberal, para así poder desarrollar con legitimidad su propio discurso. Para ello tenía dos caminos: uno, más o menos natural, el que vinculaba indirectamente a las artes con la geometría; el otro, siguiendo una tendencia general del pensamiento renacentista, basado en la asimilación de los procedimientos de la retórica. Porque cada vez está más claro que la «revolución» intelectual renacentista es algo que compete inicialmente a «gramáticos» [1]. La impor-

[1] Véase A. Chastel y R. Klein: *El Humanismo*, ed. Salvat, Estella, 1971, pág. 33: «Esta evolución comienza—como ya hemos visto—con las vicisitudes del *trivium*. Los italianos habían cargado el peso de la enseñanza, desde la Edad Media, al *dictamen* (la redacción), favoreciendo así

tancia que progresivamente va obteniendo para la cultura del XV las disciplinas del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) es paradigmática. Los nuevos filósofos renegaban de los estudios escolásticos tradicionales que criticaban por inútiles y poco brillantes, y frente a ellos opusieron una nueva actitud basada precisamente en la virtud de la elocuencia. El pesado armazón intelectual de la escolástica quedaba así vivificado por un nuevo espíritu crítico, cuyo desarrollo acabará prendado de las fuentes clásicas como únicas fuentes válidas para la obtención de un saber auténtico.

La incorporación de elementos sacados de la geometría y de la retórica abrieron numerosas perspectivas a la ciencia recién creada, para lo cual, sin embargo, era también necesario poseer un principio unitario, que fuera punto de partida de los desarrollos doctrinales ulteriores y, al mismo tiempo, directa expresión de su carácter esencialmente teórico. Este principio unitario fue bautizado con el nombre de diseño *(disegno)*. Así lo reconocía Ghiberti en sus *Comentari* al indicar la necesidad de que el artista fuera «perfectissimo disegniatore», porque «el disegno è fondamento et teorica»; y así lo concebía también el propio Alberti al tratar de este punto en su *De re aedificatoria:* «La función del diseño consiste en asignar a los edificios y a las partes que lo componen una posición apropiada *(aptum locum)*, una proporción exacta *(certum numerum)*, una disposición conveniente y un orden armonioso *(dignumque modum et gratum ordinem)*, de modo que toda la forma de la construcción se basa enteramente en el *disegno* mismo» [2]. El mismo explicará inmediatamente la razón de este fundamentarse en el citado *disegno:* no hay en él nada que dependa de la materia *(neque habet linaementum in se ut materiam sequatur)*.

Reconocido el *disegno* como principio básico y unitario de las artes había que proceder al desarrollo doctrinal de todo el sistema que potencialmente llevaba implícito. Y aquí cobran todo sentido aquellas dos operaciones que A. Chastel supo resumir a la perfección: «explotar la analogía con la elocuencia, hasta la transferencia íntegra de las no-

---

el estudio de los autores antiguos. Unicamente—y este punto es capital—los cursos relativos a los poetas se daban sin manuales, a voluntad de los profesores: este detalle de organización fue como el caballo de Troya de la libertad humanista en la Universidad; permitió al profesorado toda clase de iniciativas, hasta el extremo en que, con el pretexto de citar ejemplos, los profesores de las letras antiguas absorbieron la enseñanza de la filosofía moral, y quedaron muy dueños y señores de una especie de complejo que muy pronto dejó de llamarse *trivium* para denominarse *studia humanitatis*». Véase también S. DRESDEN: *Humanismo y Renacimiento,* ed. Guadarrama, Madrid, 1968, págs. 214 y sigs.; EUGENIO GARIN: *Moyen-Age et Renaissance,* ed. Gallimard, París, 1969, páginas 17 y sigs., y 101 y sigs.; E. GARIN: *L'umanesimo italiano,* ed. Laterza, Bari, 1973, páginas 171 y sigs.

[2] L. B. ALBERTI: *Los diez libros de Architectura* (trad. de Francisco Lozano), Madrid, Alonso Gómez, 1582, págs. 5-6.

ciones de la retórica a la actividad artística, o, en un plano más limitado, insistir sobre la particular maestría de las artes del dibujo, la estructura matemática»[3]. Cuando esta transformación, cuyos principios aquí sólo insinuamos, queda completada, se habrá cerrado el sistema de las Artes plásticas del Renacimiento. Un sistema permite dar cohesión a un conjunto de cosas dispersas y, desde la unidad lograda, hace posible todo un programa. Naturalmente, esto se produce excluyendo todo un universo de posibilidades infinitas. Pues bien: este sistema, con lo que afirma y con lo que excluye, configurará teórica y prácticamente el orden visual de las artes a partir del siglo XV[4].

La teoría en el que este sistema se estructura no puede ser jamás un mero fenómeno accidental para la práctica misma del arte; es, por el contrario, su auténtica columna vertebral. Ignorándola es imposible entender, por consiguiente, la significación e incluso la configuración misma del arte plástico renacentista. Nociones como la de perspectiva o la de historia están íntimamente ligadas a su desarrollo. El artista, desde entonces, al asumir su carácter de humanista (de conocedor de los *studia humanitatis),* no sólo se exigirá superar los límites del saber práctico del taller—los secretos de oficio—, sino que incluso convertirá este saber práctico en un problema teórico, reasumirá los límites del mero experimentar práctico en los más amplios y abstractos de la experiencia[5]. El artista no acudirá a las fábulas mitológicas arrastrado por un *dilettantismo* impenitente; lo necesita porque de él se requiere que haga honor a su carácter de historiador *(istoria),* porque él es esencialmente un fabulador. El tema de la *ut pictura poesis,* uno de los tópicos fundamentales de estos tratados, se percibe en lontananza: la pintura es poesía muda.

Todas estas razones entretejen el trasfondo intelectual que constituye la esencia misma del Renacimiento. Todo, incluso la anécdota más aparentemente trivial narrada con el más meticuloso naturalismo, transparenta una referencia símbólico-conceptual. El retrato, cuyas exigencias individualizadoras parecen más evidentes, sólo será redimido incorporando a su concreción material un carácter ejemplar que será el único que permita su lectura. Significativo es a este respecto lo que nos cuentan Galienne y Pierre Francastel acerca de los retratos de encargo, que

[3] ANDRÉ CHASTEL: *Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique,* ed. Presses Universitaires de France, París, 1961, pág. 96.

[4] Véase E. PANOFSKY: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental,* ed. Alianza Universidad, Madrid, 1975, págs. 237 y sigs.

[5] ERNST CASSIRER: *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento,* ed. Emecé, Buenos Aires, 1951, págs. 193 y sigs.

no son firmados por los artistas del primer Renacimiento[6]. Las artes plásticas del Renacimiento constituyen de esta manera una unidad de práctica y teórica que llamaríamos, con la feliz fórmula empleada por P. Francastel, un *orden visual*. Los límites cronológicos hasta los que se extiende este orden visual del Renacimiento son mucho más amplios que aquellos en los que históricamente se da por finalizada la experiencia renacentista. Entendemos, como lo ha insinuado el citado Francastel, que este orden visual se mantiene, en su estructura, hasta que no son cancelados definitivamente sus fundamentos, y, al margen de los múltiples desarrollos de sus variantes, una cosa semejante no se produce hasta aproximadamente la llegada del Impresionismo[7]. No es que queramos decir que todo lo que en pintura se hace desde el siglo XV al XIX sea pintura del Renacimiento *sensu estricto,* pero sí que todo lo que se produce en este período hay que revertirlo, básicamente, a esta experiencia fundamental. En este sentido se ha pronunciado también el historiador de la arquitectura Leonardo Benevolo cuando afirma: «Entendemos por 'arquitectura del Renacimiento' el ciclo de experiencias realizadas del siglo XV al XVIII, utilizando un repertorio de fórmulas normalizadas tomadas de la antigüedad clásica»[8].

En otro lugar proponíamos como exigencia ineludible que nuestros análisis ideológicos de los textos teóricos del pasado se construyeran desde las bases conceptuales que los fundamentaron, la serie de consideraciones que hemos hecho inmediatamente antes vienen a sumarse a estas reconvenciones generales. Es imposible desconocer cuáles son las premisas teóricas del sistema artístico renacentista hasta que éstas no desaparezcan por completo, lo cual evidentemente no ocurre ni durante el siglo XVI ni durante el siglo XVII. Esto no quiere decir que el pensamiento de un Alberti, un Leonardo o un Zucaro sea idéntico, pero sí que sus núcleos esenciales son epistemológicamente los mismos. Así cuando unos teóricos como los españoles Carducho y Pacheco recogen tópicos—los lugares—en que todo discurso artístico se organiza desde el Renacimiento. No se les puede valorar, pues, sino sólo por el modo

[6] CALIENNE y PIERRE FRANCASTEL: *Le portrait. 55 siècles d'humanisme en peinture,* ed. Hachette, París, 1969, págs. 95-96: «Toutefois, en dépit de cet éventail de possibilités, le genre, s'il s'affirme désormais comme autonome, n'a encore ni en Italie, ni en France, ni dans les Pays-Bas, de spécialistes attitrés. Ce sont des peintres qui pratiquent normalement toutes les autres branches de l'art de peindre qui exécutent, aussi, les portraits d'occasion. L'indice le plus éloquent de ce status négatif du portrait en tant que genre particulier est dans l'absence non seulement de la signature mais aussi du contrat: on passait un contrat de commande pour une fresque ou un tableau d'autel, on n'en passait pas pour le portrait qui, le plus souvent, était exécuté à la faveur et à l'occasion de la prise de contract avec le client à propos d'une commande plus importante. C'est ce qui fait qu'en Italie la quasi-totalité des portraits du Quattracento est restée anonyme et que, dans les Flandres et à Venise, si les initateurs les signent, dans leur première époque, les suiveurs négligent la plupart du temps cette formalité».

[7] P. FRANCASTEL: *Peinture et société,* ed. Gallimard, París, 1965, págs. 109 y sigs.

[8] LEONARDO BENEVOLO: *Historia de la arquitectura del Renacimiento,* ed. Taurus, Madrid, 1972, tomo I, pág. 7.

en que adecuan estos tópicos, que tienen una validez epistemológica universal, a las exigencias concretas de su problemática cultural histórico-artística.

2. La crisis del Renacimiento y la nueva significación del naturalismo y el clasicismo

Por todo ello, al igual que cuando se pretende valorar históricamente la pintura barroca, es preciso encuadrarla en el conjunto de experiencias que se producen aproximadamente entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, sin renunciar, sin embargo, a la significación general que el realismo o el naturalismo pudieron tener desde el Renacimiento; otro tanto es preciso hacer respecto a la dimensión ideológica del problema, entre otras cosas porque, como se comprenderá, ambos aspectos forman parte de un mismo asunto. Según este esquema, el marco diferencial básico es la doctrina renacentista, que alcanza su punto de madurez culminante hacia 1500—el período llamado Renacimiento clásico—. Pues bien: entre 1520 y 1620, aproximadamente, discurre una centuria llena de conflictividad en el que este Renacimiento canónico hace crisis y, por consiguiente, somete a revisión no pocos de sus principios plásticos y estéticos. Este será el momento precisamente en el que surgen aquellos estilos conocidos como manierismo y barroco.

Pero ¿cuáles eran esos principios del Renacimiento canónico respecto al problema del naturalismo? Una vez más debemos recurrir a Alberti, el cual declaraba que el arte debía imitar la naturaleza, pero haciendo referencia con esta imitación «no sólo a la similitud de las cosas, sino ante todo a su belleza, porque la hermosura en pintura es algo no menos agradable que necesario» [9]. Nótese que, como señala A. Blunt, «aunque la imitación de la Naturaleza sea la función primera de la pintura, le incumbe otro deber bastante más importante. Es necesario que la obra del pintor sea tan bella como precisa y... la belleza no procede necesariamente de una imitación exacta» [10]. Y si la belleza no surge de la imitación exacta ello es debido a que la Naturaleza no es perfecta en todas sus partes, por lo que el artista sólo la imitará «selectivamente» en sus partes «mejores». Este *naturalismo idealista* se convertirá en doctrina básica para casi todo el Renacimiento y, más

[9] Véase L. B. Alberti: *Della Pittura* (ed. de Cecil Grayson), lib. III, 55, 10: «E di tutte le parti le piacerà non solo rendorne similitudine, ma più aggiugnervi bellezza, però che nella pittura la vaghezza non meno è grata che richiesta».

[10] Anthony Blunt: *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, ed. Gallimard, París, 1966, página 28.

tarde, será el punto de referencia polémico por excelencia. En cualquier caso, conviene no olvidar nunca su significación originaria.

Pero estábamos refiriéndonos hace un momento a la disolución de los ideales renacentistas en el período que va desde la mitad del XVI hasta el primer tercio del XVII, y conviene ahora que volvamos sobre ello. Se puede fácilmente comprobar cómo, desde los primeros decenios del siglo XVI, se estaba produciendo una profunda crisis de los valores e ideales en los que se venía apoyando el Renacimiento. Esta crisis era una crisis histórica en profundidad, cuyas ramificaciones afectaban a todos los órdenes de la vida social y naturalmente al arte. Ahora bien: de esta crisis se alimenta la obra de Miguel Angel, de Tintoretto, de Correggio, de Zuccaro, por citar algunos nombres con experiencias singulares dentro de ese ámbito dependiente de la crisis, pero también están inmersos en ella, aunque con intensidad y fórmulas bien distintas, Caravaggio o A. Caracci. Téngase en cuenta que las características generalmente usadas en los manuales para definir las novedades plásticas del barroco: naturalismo, luz, color, dinamismo, sensualidad, sentimentalismo, etc., todas ellas las encontramos actuantes en la pintura del XVI; es cierto que aparecen como fenómenos no vertebrados de una manera coherente y unitaria y, sobre todo, que son simultáneos a otros de signo opuesto, pero esto no estorba para nada a nuestras razones, que exigen entender el naturalismo barroco desde la zona misma en la que comienza a hacer crisis el Renacimiento. Por ello es imposible eludir la figura de un Caravaggio.

En realidad, la gran revolución caravaggista ha quedado escrita en la génesis del Barroco como el triunfo del naturalismo, y por este rasero se va a medir tanto la grandeza del pintor Caravaggio como el tibio eclecticismo de los demás. Si analizamos, no obstante, la significación de ese naturalismo, prescindiendo incluso de la impropiedad del término, notaremos de qué manera está conectado con el contexto de la mencionada crisis del XVI y se define en función de ella. Cuando un historiador de la finura de L. Venturi comentaba la imposibilidad que se produce, a partir del siglo XVI, de prolongar la ilusión renacentista de la identidad ciencia y arte, ilusión que se encargaban de deshacer, por lo demás, los propios científicos de la generación de Galileo, veía en la exaltación de lo subjetivo-pasional la única salida válida para un arte que seguía empeñando su objeto, como lo había hecho también el Renacimiento, en la «imitación de la Naturaleza». Un artista del XV pensaba que, a través de su arte, se evidenciaban las leyes objetivas de la Naturaleza: «Un Masaccio, un Pollaiuolo son a la vez realistas e idealistas, porque tenían, acerca de la naturaleza, una concepción ideal.» Deshecha esta confianza, los artistas en vez de buscar la confirmación de la

ley se interesan por sus excepciones: las experimentaciones formales no tienen claro otro horizonte que la sorpresa, lo insólito o, para decirlo en un término que hace fortuna precisamente durante el manierismo, el capricho. «Las consecuencias de este hecho fueron de las más importantes para el arte. Sin la fe que había tenido en la verdad de su interpretación de la naturaleza, la pintura florentina del siglo XV es incomprensible... Pero Caravaggio, por ejemplo, no podía ya tener esa fe en la *verdad científica* de su trabajo: su educación le había impregnado demasiado del *artificio* humano. Por otra parte, su manera de sentir era de tal manera directa y poderosa como para que se resignase a seguir los artificios de otro con un proceso circunstancial. Se rebeló, por consiguiente, contra la tradición manierista y quiso volver a la naturaleza» [11].

En ese retorno a la naturaleza se libera todo aquello que una disciplina clásica prohíbe: lo subjetivo y aquello que se asocia confusamente a este término: pasión, sentimiento, irracionalidad, sensualidad, misticismo, desmesura, efectismo... Pero Caravaggio, cuya expresividad plástica evoca con violencia inusitada el punto extremo de una serie de tensiones que se diluían secularmente, no puede dejar de ser un caso excepcional o, mejor dicho, una excepción. Caravaggio es un artista «sin escuela», entre otras cosas porque carece de una doctrina, y el caravaggismo hay que entenderlo como consecuencia de un impacto mítico que o bien degenera en fórmulas de género, o bien se va amortiguando paulatinamente en fórmulas de compromiso. La excepcionalidad de Caravaggio no hay que cifrarla, como a veces erróneamente se hace, en el empleo de dos o más técnicas de taller, pues casi todas las saca del taller manierista; es decir, de experiencias plásticas conocidas en el siglo XVI; la excepcionalidad de Caravaggio se cifra más bien en la enorme tensión que imprime a su vida y a su obra, tensión que le hace inasimilable, «imposible», y cuya consumación lógica está en la marginación y en el aislamiento. Desde esta perspectiva se carga de sentido su melodramático final en Porto Ercole, como también se entiende el desconcertante suicidio de un Borromini. Caravaggio y Borromini son fenómenos cuya significación histórica sólo se evidencia en escorzo. Si se quiere concluiríamos diciendo que la distancia que separa a Caravaggio y Borromini de sus contemporáneos no reside en ciertos contenidos, sino en la intensidad con que éstos los viven.

Pero lo que se precisa plantear ya es la significación de esa amplia zona neutra del contexto de Caravaggio o Borromini, esa zona «frente» a la cual éstos adquieren su perfil singular. Habría que preguntarse entonces: ¿cuáles son las causas con las que históricamente podemos co-

[11] L. Venturi: *Histoire de la critique d'art*, ed. Flammarion, París, 1969, pág. 111.

nectar el fenómeno Caravaggio o hasta qué punto existen simultáneamente actitudes parecidas? Más arriba nos hemos referido a la ruptura de la identificación ciencia y arte concebida en el Renacimiento, ruptura de la que parten ya los llamados manieristas, pero que sólo una generación va a vivir como «insatisfacción» [12].

Las posibles perspectivas son múltiples, sin embargo. Otro problema, esencial también al ideario renacentista, es, por ejemplo, el de la identificación cristianismo y paganismo. El tema es trascendental para la pintura, si tenemos en cuenta que una de las claves que ésta tenía para «historiar», desde el Renacimiento, era el convencimiento en la adecuación metafórica de la mitología clásica para expresar contenidos esenciales de la religión cristiana. Cuando se produce la enorme conmoción espiritual de la Reforma, este tema va a alcanzar una importancia inusitada, tanto que el Concilio de Trento cree conveniente recoger en una de sus sesiones el problema de la representación mediante imágenes y el uso regulado de ellas [13]. Y algo que no podemos olvidar del concilio tréntico es que, por primera vez, la Iglesia católica no se ve atacada sólo en los fundamentos de dogma, sino en el propio campo de su organización, en su estructura. La Iglesia, al ver discutidas las bases mismas de su legitimación temporal, comprende la necesidad de recuperar y consolidar su eficacia precisamente a este nivel. No es que pretendamos que ésta sea la única razón explicativa del fenómeno trentino; lo que queremos hacer notar es que la Iglesia se hizo sensible a la necesidad de modificar sus estrategias sociales influencia. Desde entonces en adelante no bastaba con el ejercicio de un poder vertical, fundamentado en la jerarquización simbólica del poder espiritual y temporal en la simbiosis Papado e Imperio, sino que era preciso incidir en el centro del sentimiento popular, puesto que ese «pueblo» había demostrado con su capacidad de intervención en los acontecimientos históricos ser algo más que un mero «objeto». En este sentido, Trento recoge tardíamente los aires de renovación anteriores; nos referimos precisamente a toda la serie de nuevas órdenes religiosas y a la reforma de las tradicionales, que, en el seno de la Iglesia, se producen en el corto espacio de tiempo que va desde 1520 al 1535, aproximadamente [14]. Estas nuevas órdenes, mezcla de misticismo y militancia, iban a resultar las columnas vertebrales de la Contrarreforma y, en lo que al arte se refiere, los principales clientes y sostenedores de la renovación.

---

[12] Arnold Hauser: *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, ed. Guadarrama, Madrid, 1965, págs. 77 y sigs.

[13] *Cánones y Decretos del Concilio de Trento*, sesión XXV, tít. 2.

[14] Véase Rudolf Wittkower: *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, The Pelican History of Art, Harmondsworth, 1973, págs. 23-26.

Se ha escrito en diversas ocasiones sobre el papel fiscalizador que para las artes plásticas ejerció la Contrarreforma, desviando o no comprendiendo el sentido de su actuación. Esta censura que el Concilio de Trento institucionalizó no se agota en su mera función negativa de prohibir, aunque tengamos muchas pruebas de ello, sino que potencia también una acción positiva que se concreta fundamentalmente en un doble campo: aprovechar eficazmente el carácter sugestionable de los sentidos y obtener una representación decorosa. Respecto al decoro hay que advertir la improcedencia de desvirtuar su sentido (para la Contrarreforma), confundiéndolo con la acepción actual, que se limita, por lo general, a querer ver en él sólo un carácter afín al pudor o al comedimiento en el modo de ser o actuar. El *decorum* significó para la Contrarreforma, fundamentalmente, lograr una representación adecuada de la historia que se trata de plasmar plásticamente, y sólo, muy secundariamente, la persecución de algo impúdico [15]. Este afán de persuasión retórica y este rigorismo a la hora de reconstruir verazmente la narración son, pues, las características más importantes de la influencia de la Contrarreforma en las artes plásticas, a las que habría que añadir otra tercera, también muy importante y perfectamente concatenada con las anteriores: la búsqueda de la claridad en la representación. El Renacimiento, que se había alimentado de y para las élites cortesanas, poseía un carácter muy intelectualizado que hacía críptico su mensaje a los sectores populares. Esta actitud iba a acentuar su tono hermético con el Manierismo, tan propicio a la experimentación y al virtuosismo. Se imponía romper este esquema de representación construyendo otro que atendiera principalmente a su comprensión inmediata y que forzara una impresión fuerte. No es otro el programa de los teóricos del arte según las normas trentinas, los llamados «moralistas», entre los que hay que destacar a los italianos Carlos Borromeo, Gilio, Paleotti y Comanini [16]. Observemos, por otra parte, que en este afán de impresionar a un amplio e indiscriminado público, jugaban un papel decisivo los sentidos, y que su trasposición plástica evidentemente halla sus mejores efectos en el color, aunque este color, cuyo uso se difunde progresivamente, no alcance legitimación teórica hasta mucho más tarde por razones que expondremos más adelante. La tradición defendía el dibujo como fundamento de las artes; el dibujo comprometía al artista

[15] F. ZERI: *Pittura e Controriforma alle origini dell'arte «senza tempo»*, ed. Einaudi, Torino, 1957, págs. 29 y sigs.

[16] CARLO BORROMEO: *Instructiones Fabricae et supellectilis Ecclesiasticae;* G. A. GILIO: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de'pittori circa l'istorie;* G. PALEOTTI: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane;* V. ALDROVANTI: *Avvertimenti al Paleotti:* B. AMMANNATI: *Lettera agli accademici del disegno:* G. COMANINI: *Il Figino overo del fine della pittura* (todos ellos en P. BAROCCHI: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma,* ed. Laterza, Bari, 1962, vols. 2 y 3.

con su dimensión de teórico, valoraba la concepción y el proyecto; era, por así decirlo, el espectro de la idea o concepto que, razonando, el espectador podía llegar a captar o abstraer de la obra acabada. Pero es precisamente esa importancia del color, esa composición teatral, esa búsqueda, sobre todo, del impacto lo que se nos descubre en el primer naturalismo. Por ello resulta muy oportuno señalar «que no cabe duda que tanto el Concilio como el círculo de sus comentaristas y exegetas orientó la pintura hacia la exploración de la realidad, alentando un realismo que ya apuntaba tímidamente por todas partes en Italia en el último tercio del XVI que se materializó brutalmente en Caravaggio y el caravaggismo a comienzos de la siguiente centuria» [17].

Quedaría incompleto el esbozo de este marco doctrinal-artístico de los albores del Barroco si, además de estas razones que hemos ido sugiriendo en torno al naturalismo, no aludiéramos a otra de las corrientes fundamentales que se desarrollan durante este período: el clasicismo. Advirtamos, antes de nada, nuestras reservas ante la idoneidad del término, como en el caso del naturalismo, reservas que se acentúan al conocer las razones esgrimidas, por lo general, como explicación de su significado. Decir que una pintura es realista y clasicista, moviéndonos en el marco de referencia del Renacimiento, es decir demasiado o no decir nada, puesto que el Renacimiento se pretendió realista y clásico. Explicado el específico sentido del naturalismo barroco frente al naturalismo renacentista [18], cabe ahora preguntarse sobre clasicismo del XVII frente al clasicismo del XV y XVI. Decíamos que ciencia y arte constituían una unidad para el primer Renacimiento; ahora tendremos que referirnos a esa compenetración pensada también en aquel momento entre naturaleza e historia, en el sentido en que lo refiere Argan respecto a Bramante: «Para Bramante, formado en el ámbito de la gran cultura humanista de la segunda mitad del Quattrocento, la naturaleza (en su forma eterna y universal: el espacio) y la historia (en su forma eterna y universal: la antigüedad clásica) son una sola realidad» [19].

Esta confianza queda ya destruida, también según Argan, en un artista como Miguel Angel, para quien «el ideal está más allá de la historia cuanto de la naturaleza». El planteamiento hará fortuna en el XVI, y especialmente en uno de sus principales teóricos—Vasari—, quien no duda en situar al propio Miguel Angel, un contemporáneo al fin y al

---

[17] L. VENTURI: *Histoire*, ed. cit., pág. 113.

[18] Para este problema véanse también las interesantes consideraciones que hace CARLO OSSOLA: *Autunno del Rinascimento*, ed. Leo S. Olschki, Florencia, 1971, págs. 237-273.

[19] G. C. ARGAN: *La arquitectura barroca en Italia*, ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1960, página 8.

cabo, en la cima suprema de las artes [20]. Pues bien: todo esto hay que tenerlo presente a la hora de valorar el clasicismo del XVII. ¿Es una mera resurrección, como reacción frente a la crisis del XVI, del idealismo renacentista? O bien: ¿es una solución de compromiso—un eclecticismo—que pervive fórmulas de los prestigios del pasado, vaciándolas de su contenido? Estas insinuaciones se repiten ambiguamente en no pocos manuales de la historia del Barroco. En realidad, si todo el mérito de un A. Carracci, un Poussin, un Bernini o un Cortona se limitará a esa manipulación ecléctica y coyuntural de un recetario formal usado, es incomprensible el interés que suscitan. Caravaggio y Borrimini quedarían exaltados románticamente como los auténticos revolucionarios, quedando reducido el papel de los demás creadores del XVII al de meros manipuladores de soluciones de compromiso. Ciertamente, la obra de un A. Carracci está más comprometida con las exigencias de la *Roma Triumphans* que la de un Caravaggio; prueba evidente de ello es su desigual fortuna, pero este compromiso no resta un ápice de originalidad a la labor creadora del pintor boloñés; lo contrario sería suponer que el propio proyecto de la *Roma Triumphans* no fue una de las creaciones más interesantes de todo el Barroco, o pensar que ésta pudo construirse a espaldas de las realidades más profundas de su siglo. El clasicismo del XVII vive de las mismas fuentes y de los mismos problemas que el naturalismo; su solución es diferente ciertamente, pero es una solución absolutamente original y nada tiene que ver con su eclecticismo retardario.

La doctrina del manierismo había abandonado, como dijimos, la creencia en un paradigma ideal absoluto en el que se reunían naturaleza e historia; lo sustituiría por un ideal relativizado basado en la elección combinada de las consideradas, según los casos, mejores maneras. A esta actitud, en efecto, sí que le puede cuadrar la denominación de ecléctica, en la medida en que todo lo revierte a una especie de «como si». Pero la pintura de los Carracci está animada, casi desde su primera época, por una clara voluntad antimanierista. Este antimanierismo tiene su origen precisamente en la corriente de naturalismo que se enfrenta a la tradición académica romana, pero además cristalizará también en el programa clasicista del Aníbal Carracci romano, programa que asumirá—teóricamente—más tarde el abate, también romano, Gian

[20] G. VASARI: *Le Vite* (ed. de Della Pergola, Grassi y Previtali), ed. Instituto Geográfico de Agostini, Novara, 1967, tomo III, págs. 381-382: «Ma quello che fra i morti e vivi porta la palma e trascende e ricuopre tutti è il divino Michelagnolo Buonarroti il qual non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti costoro, c'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che sí lodamente fuor d'ogni dubbio la superarono: et unico si troinfa di quegli, di questi e di lei, non imaginandosi appena quella cosa alcuna sí strana e tanto difficile, ch'egli con le virtú del divinissimo ingegno suo, mediante l'industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi».

Pietro Bellori, el cual publica, en 1672, sus famosas *Vite de'Pittori, scultori et Architetti moderni*[21]. Merece la pena que nos detengamos, aun someramente, en sus razones. Bellori se enfrenta al manierismo por parecidas razones que los naturalistas, ya que entiende que han sustituido el verdadero objeto del arte por la imitación de las bellas maneras de los grandes artistas. Considera, pues, Bellori la actitud del manierismo como una actitud mediatizada: copian la copia y, por consiguiente, renuncian al contacto directo con la naturaleza, fuente de toda inspiración creativa. Pero su reacción frente al manierismo se concreta de forma distinta que la del naturalismo, sobre todo, por considerar que este último, halagando el gusto popular, elude el esfuerzo intelectual que el arte verdadero requiere. Para Bellori es preciso normativizar la aproximación a la naturalza: si al olvidar a ésta como objeto último del arte sólo puede existir una creación bastarda, abandonándonos subjetivamente a ella, el arte deviene mero juguete de los sentidos, pierde ejemplaridad, y por ello pierde su capacidad de entender y crear la Belleza. El mal gusto es, según el crítico romano, el gusto que se deja arrastrar por las apariencias y que se agota en el puro efectismo, el gusto del populacho, en una palabra, que «alaba las cosas pintadas directamente del natural porque tiene el hábito de reconocer en ello lo semejante, aprecia los bellos colores y no las bellas formas que no comprende, se cansa de la elegancia, aprueba la novedad, desprecia la razón, se deja llevar por la opinión y se aleja de la verdad del arte»[22]. Las opiniones de Bellori continúan las meditaciones teóricas del Renacimiento; el carácter doctrinal de un arte basado en la razón y, por ende, de un valor paradigmático. Tal y como las pinturas de Aníbal Carracci reproducen, en su etapa romana, los planteamientos plásticos de un Miguel Angel o un Rafael; pero ambos, Bellori y Carracci, asimilan su teoría o su práctica a las nuevas exigencias que, como nuevas, requieren soluciones originales.

A) Carracci realiza la parte más trascendental de su obra precisamente en la primera década del Seiscientos, justo en el mismo lugar —Roma—y en el mismo momento que lo hace Caravaggio. El impacto producido por Caravaggio es brutal, pero se diluye en un confuso despliegue de influencias que casi nunca alcanzan la coherencia de un movimiento compacto, todo lo contrario que el boloñés, que deja formada una verdadera escuela, que va a ser la que interprete y desarrolle todo el programa decorativo de la Roma cortesana del primer tercio del XVII. Caravaggio conecta con la corriente de exaltación mística y de piedad

---

[21] GIOVAN PIETRO BELLORI: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672.

[22] G. P. BELLORI: *Le Vite* (ed. de Evelina Borea y G. Previtali), Giulio Einaudi editore, Torino, 1976, págs. 21-22.

populista de la renovación religiosa; su mundo es el de la desconfianza en la razón y el de la liberación existencial de las pasiones, pero la Roma a la que llega a fines del XVI es una ciudad que trata precisamente de superar medio siglo de tensiones para constituirse en la afirmación retórica y ejemplar de un poder de nuevo afianzado que, sobre sólidas bases, se autocontempla satisfecho y, sobre todo, se sabe contemplado por el resto del mundo católico como su símbolo y su expresión más depurada. El destino trágico de Caravaggio no es sino el índice de su intempestividad [23]. Volviendo sobre ideas ya dichas, quisiéramos recordar que, a pesar de las múltiples crisis que sufre el Renacimiento, la tradición clásica, que encarna todo un repertorio tipológico, formal, representativo y doctrinal, tiene demasiada fuerza todavía como para que la vida y la obra de Caravaggio, considerada en su radicalidad, resulte históricamente viable, por más que anuncie las fisuras por las que en tiempos venideros se producirá la crisis definitiva; los contemporáneos de Caravaggio supieron reconocer en su obra esa imposibilidad histórica; de ahí que se convierta en la figura mítica que la mayoría de los tratados del XVII utilizan como el contrapunto de la verdad—el Anticristo de la pintura en fórmula de nuestro Carducho—; nosotros no debemos renunciar a verlo de esta manera, que es la mejor forma de entender el puesto que ocupó en su época, el proyecto implícito de su obra y, sobre todo, lo que este proyecto significa: su proyección.

Hemos visto que la Roma de 1600—la *Roma Triumphans*—constituye una curiosa mezcla de factores diversos que, tras más de medio siglo de fuertes tensiones históricas, comienza a definirse con un perfil cada vez más claro. Esta Roma de comienzos del siglo tiene ya, por lo demás, la fuerza y el carácter suficiente para ser considerada como el primer centro artístico de toda Europa, pues coincidiendo con su programa de expansión triunfalista vemos languidecer, con ritmo creciente, el resto de los centros artísticos italianos surgidos con el Renacimiento. Es ella la primera ciudad-capital en sentido moderno, adonde afluyen todos los grandes artistas italianos y extranjeros; haber triunfado o, cuanto menos, haber estado en ella, es la mejor garantía para obtener el beneplácito en cualquier corte del resto de Europa. Vimos cómo en esta Roma donde se producen las dos corrientes estilísticas fundamentales que caracterizan el primer Barroco: el naturalismo y el clasicismo. Vimos también cómo será este último el que mejor encajará con las exigencias ideológicas y prácticas del programa romano. Pero lo interesante

[23] Véase, sobre asunto de la imagen conflictiva de Caravaggio, R. y M. WITTKOWER: *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dell'Antichità alla Rivoluzione francese*, ed. G. Einaudi, Torino, 1968, págs. 211-215; HERTWARTH RÖTTGEN: *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, ed. Bulzoni, Roma, 1974, págs. 131 y sigs.; BERNE JOFFROY: *Le Dossier Caravage*, ed. Minuit, París, 1959.

es cómo en un determinado momento conviven—en tensión—las dos corrientes contrapuestas citadas, y que lo hacen, además, en medio de una tradición, la única claramente definida y asimilada en aquel momento, que sirve de contrapunto al desarrollo de ambas: la tradición académica. Esta Roma cobijaba a Caravaggio y A. Carracci, pero también al entonces famosísimo pintor y crítico F. Zuccaro, que no desdeña su posición de privilegio para pontificar sobre la oportunidad de estos primeros brotes renovadores, como lo hace al menospreciar a Caravaggio, insinuando su deuda con Giorgione [24]. Las ideas y los gustos de Zuccaro iban a quedar progresivamente arrinconadas en función de las nuevas realidades, pero lo que iba a perdurar era el esfuerzo realizado por él y por sus contemporáneos de crear una estructura académica que legitimara de una vez para todas el papel del arte como uno de los saberes liberales del acervo cultural moderno. El tratado del Renacimiento se diferencia del recetario práctico medieval precisamente por estas pretensiones teóricas, pero indudablemente hay que esperar al siglo XVI para que se consume de manera definitiva la separación total entre arte y oficio, separación que se agranda paulatinamente y que aún permanece válida en la actualidad: según se haga énfasis en el carácter teórico o práctico se calificará en adelante al artista o al artesano [25].

La importancia de estos académicos del XVI, entre los que citábamos a Zuccaro como el caso más representativo, se cifra en que van a ser los primeros en tratar de organizar el corpus doctrinal heredado del Renacimiento. Son ellos los que lo divulgan internacionalmente, a través de una proliferación de publicaciones desconocida hasta entonces; son los primeros historiadores sistemáticos de la teoría artística iniciada en el Renacimiento. Esta doble condición doctrinaria e histórica se hacía posible desde el momento en que se había asumido como esencial el carácter pedagógico de esta sabiduría. Se puede discutir el tipo de reglas que rigen la experiencia artística, pero desde entonces quedó definitivamente claro que ésta está reglada, que posee una tradición específica y que exige un ámbito propio en donde estas reglas y esta tradición se organicen: la Academia. Estas academias son, muchas veces, el refugio contra las corporaciones gremiales o la ocasión para organizarse contra las presiones jurídicas y fiscales de la legislación tradicional; pero, sobre todo, son la expresión más depurada de la nue-

---

[24] A F. Zuccaro y a D'Arpino se refería precisamente G. P. Bellori cuando afirmaba (*Le Vite*, ed. cit., págs. 217): «La qual facilità tirando gli altri, solo i vecchi pittori assuefati alla prattica rimarevano sbigottiti per questo novello studio di natura; né cessavano di sagridare il Caravaggio e la sua maniera, divolgando ch'egli non sapeva uscir fuori dalle cantine, e che, povero, d'invenzione e di disegno, senza decoro e senz'arte, coloriva tutte le sue figure ad un lume e sopra un piano senza degradarle: le quali accuse però non rallentavano il volo alla sua fama».

[25] J. SCHLÖSSER: *La literatura artística*, ed. cit., pág. 372.

va imagen social que el artista venía requiriendo, consciente o inconscientemente, desde el Renacimiento. Aunque con el tiempo vayan variando los contenidos doctrinales, la estructura permanece incólume y no desaparecerá hasta la eliminación de los últimos residuos del Antiguo Régimen. Así podemos comprobar cómo las nuevas aportaciones ideológicas y las variaciones de gusto del Barroco inicial quedan perfectamente integradas en el marco de esta estructura doctrinal.

Cuando se produzca algún fenómeno que amenace seriamente con desbaratarla, como se puede colegir en la personalidad de Caravaggio, la vemos reaccionar rechazando no la nueva modalidad de gusto en sí mismo, sino la *actitud* que puede generar ese gusto. Lo que escandaliza a Caravaggio en su siglo es principalmente su afán de negar el valor doctrinal del arte y su implícita concepción del artista como individualidad no sometida a otras exigencias que a las de su genio [26]. Obsérvese que casi todos los tratados del XVII tienen una reacción similar ante la figura de Caravaggio: aceptan la extraordinaria fecundidad de su talento plástico, al tiempo que señalan que una actitud como la suya supone el «fin de la pintura». Y ciertamente no estaban descaminados al juzgarla así, pues, asumida en su radicalidad, implicaba ciertamente el fin de la pintura, al menos—diríamos nosotros—según era entendida entonces. Esta es la razón de la progresiva «desfiguración» de Caravaggio y el porqué hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX para que se inicie su revalorización.

3. La crítica de arte italiana del Seiscientos y su reacción ante Caravaggio y el naturalismo

En los dos apartados anteriores hemos hecho un esfuerzo de síntesis para insinuar dos de los problemas fundamentales que más pueden perturbar una adecuada comprensión de la teoría artística del Barroco: en primer lugar, poner en evidencia de qué manera el *corpus* doctrinal de la teoría del arte elaborado durante el Renacimiento va más allá de la fortuna histórica de algunos de sus desarrollos particulares, y, en segundo lugar, tratar de demostrar cómo la crisis ideológica del siglo XVI implica una serie de fenómenos lo suficientemente amplios y complejos como para que sea imposible pretender reducirlos a una interpretación simple y cerrada. En efecto, la teoría y la crítica artísticas del Barroco van a heredar todo ese entramado de especulación doctrinal renacentis-

[26] Véanse la selección de críticas italianas del siglo XVII sobre Caravaggio en *Immagine del Caravaggio*, Mostra nel IV Centenario del nascita de M. da Caravaggio, Milán, 1973, págs. 114 y siguientes.

ta que, si bien puede modificarse en la significación de determinados aspectos, no puede, sin embargo, ignorarse en su estructura básica, entre otras cosas porque ello sólo sería posible como resultado de la desaparición de un sistema social y de unas estructuras de significación ideológicas que habían caracterizado el universo histórico del Renacimiento. La honda crisis del XVI planteó la posibilidad de un derrumbamiento histórico semejante; pero, en realidad, esta crisis quedó con el tiempo parcialmente conjurada, y es muy significativo, al respecto, el espíritu triunfalista con que, por ejemplo, inicia Roma el siglo XVII, que coincide precisamente con la reafirmación de los ideales clasicistas.

Evidentemente, una tendencia artística como la que se insinúa en el naturalismo caravaggista, dependiente como dijimos de una concepción agónica de la crisis histórica citada, llevaba implícito un proyecto, cuyo desarrollo necesariamente conllevaba la destrucción de los ideales teóricos y plásticos del Renacimiento, pero lo importante es que esta tendencia no llegó a cuajar y que o desaparecerá en sus elementos más irreductibles o fue asimilada y transformada al amparo de ese nuevo renacimiento clasicista. Una tal evolución histórica que es perfectamente verificable a nivel plástico también lo es a nivel de teoría de la pintura, cuya finalidad apuesta igualmente a los mismos ideales restauradores. Este esquema de desarrollo histórico-artístico sólo se rompe en aquellos países que bien por haber realizado una transformación completa de las estructuras tradicionales, como los países protestantes-burgueses del norte de Europa, bien por haber quedado con sus estructuras anquilosadas y entrar en una fase de progresiva involución y decadencia, como España, no lograron «equilibrar» la crisis sufrida. Este mismo hecho de constatar una pluralidad de opciones históricas simultáneas que ya no abandonará jamás al desarrollo de la Europa moderna refuerza en lo que a arte se refiere el valor paradigmático, por confirmación o por contraste, de la de la Roma barroca. Pero incluso en aquellos países que, por exceso o defecto, se alejaron entonces del modelo de evolución artística, que planteara ejemplarmente el mundo romano, no llegaron a formalizar todavía unas estructuras significantes lo suficientemente distintas como para hablar de la existencia de una auténtica alternativa estilística. Otra cosa es, sin embargo, que sea posible detectar en ellos, posteriormente, aquellos fenómenos que con el tiempo acabarán definitivamente con el modo de ser, hacer y significar de la tradición clasicista occidental.

Si insistimos sobre estos temas es porque creemos que son fundamentales a la hora de valorar no desde nuestros presupuestos, sino desde los de la propia época en la que se produjeron, los criterios artísticos del Barroco. Y, además, si el mundo romano era, todavía durante el

siglo XVII, el punto de referencia esencial para toda la producción artística europea, a pesar de que ya desde entonces comenzaran a cuajar una multiplicidad de estilos nacionales, también lo será para la elaboración de los criterios estéticos. Hay que aclarar, eso sí, que esta influencia teórica de Italia, que Roma centraliza y representa genéricamente, no procede tanto por la dependencia concreta de los tratados artísticos barrocos de aquel país, sino por haber aceptado previamente los mismos presupuestos doctrinales académicos que ellos; es decir, que todos arrancaron de unos mismos tópicos. En este sentido, resulta significativo que, aunque los tratadistas europeos no italianos no conocieran, por ejemplo, a un Baglione o a un Bellori, coincidan básicamente con ellos en muchas de sus opiniones. La explicación hay que buscarla precisamente en esa común herencia doctrinal renacentista y en la funcionalidad ideológica de un modelo teórico como el elaborado por el manierismo académico: todos coinciden en un repertorio de lugares comunes como en el citar y apoyarse en autores «clásicos» desde L. B. Alberti, Leonardo, Vasari, etc., hasta los académicos Lomazzo y Zuccaro. Esta compenetración teórica en una tradición común es lo que pone de manifiesto Luigi Grassi para explicar la significación de la teoría artística del Barroco —«Si può, intanto, convenire su di una constatazione di ordine generale: che nel complesso, cioé la teoria artistica del Seicento ha fatto tesoro dei miti, delle 'poetiche', di numerose categorie, espresioni, definizioni, motivi e tematiche di quella rinascimentale e cinquecentesca»—, aunque hecha esta advertencia fundamental aclare inmediatamente después que «questo appoggiarsi ai sistemi teoretici del Cinquecento, è in realtà un punto di partenza di valore formale. Si tratta cioè di concetti, 'idee-forza', motivi, principi insomma, i quali vengono adesso riempiti di contenuti o, se si vuole, di significati molto diversi, nuovi, originali. Sono cambiati infatti gli artisti, le manifestazioni disparate del gusto, il temperamento eterogeneo dei singoli scrittori d'arte Tra i quali il numero dei 'non addetti ai lavori', cioè dei non-artisti: moralisti, accademici, appare decisamente in aumento. Cosi i principi teoretici rappresentano sovente un repertorio strumentale per inquedrare un'esperienza critica diretta, articolata e differenziata, nel rapporto tra i simboli espresivi delle opere d'arte o gli artiti, che in base a quei moduli semantici vengono considerati».

El párrafo citado de Grassi contiene a la perfección justo lo que queremos expresar aquí: la imposibilidad de comprender la originalidad y el sentido general de la teoría artística barroca, prescindiendo de las dependencias doctrinales que mantiene con la tradición teórica del Re-

[27] L. Grassi: *Teorici e Storia della critica d'Arte*, ed. cit., vol. II, pág. 18.

nacimiento clásico. Tal exigencia de enfoque, que podría parecer innecesaria por evidente, ha sido precisamente, por no existir, la causa de un malentendimiento ideológico tan pertinaz como el que históricamente se ha venido padeciendo sobre las ideas estéticas del Seiscientos. Así, como ya en otra parte se ha insinuado, la reivindicación de una figura como Caravaggio no fue acompañada simultáneamente de una justa valoración de las doctrinas artísticas contemporáneas del pintor lombardo, acusadas ahora—desde una perspectiva muy romántica—de ser responsables de la desfiguración del arte naturalista. Evidentemente, fueron estas doctrinas una de las causas en aquella amplia operación de desprestigio; lo que ocurre, sin embargo, es que su intervención y su responsabilidad consiguiente no pueden ser juzgadas desde criterios nuevamente extemporáneos; a saber: desde los criterios emanados de una concepción romántica del genio y unos presupuestos naturalistas de clara filiación decimonónica. De esta manera se puede afirmar que es rigurosamente falso que la mayoría de los tratadistas y críticos barrocos, masivamente anticaravaggistas, no consideraran a Caravaggio un extraordinario pintor, pero precisamente la consideración de esta excepcionalidad, en el contexto de unas circunstancias históricas que hacían inviable el potencial revolucionario de un programa artístico como el del pintor lombardo, es la que les hace tratar de reducir la significación de este último a sólo una mera excepción: Caravaggio, caso admirable en sí mismo, pero cuya posible ejemplaridad negativa acarreará el fin de la pintura.

Por todo lo que llevamos diciendo resulta especialmente interesante conocer la nómina de improperios y de denuncias teóricas que se acumulan en el siglo XVII italiano sobre Caravaggio, y desde allí, como en sordina, en el resto de la Europa barroca. De hecho, las críticas ideológicas que se hicieron a costa del arte de Caravaggio son el mejor vehículo para comprender la postura doctrinal de la teoría del arte de aquella época sobre el fenómeno general del naturalismo, que indudablemente sirvió como punto de referencia negativo a partir del cual establecer una nueva normativa estética. El caso es que, moviéndonos en una parcela cronológica que coincida con ese primer tercio del siglo XVII, que es aquí la que nos interesa, nos encontramos con testimonios directos que ya van elaborando ese material «mitificador» sobre Caravaggio; y, en primer lugar, con lo que escribe Karel van Mander: «Perche egli (Caravaggio) è uno che non tiene in gran conto le opere di alcun maestro; senza d'altronde lodare apertamente le sue propie. Egli dice infatti che tutte le cose non sono altro che bagattelle, fanciullagini o baggianate—chiunque le abbia dipinte—se esse non sono fatte dal vero, e che nulla vi può essere di buono o di meglio che seguire la natura, e

questa copia dipingendo. Questa non e d'altronde una cattiva strada per giungere poi alla méta; infatti dipingere su disegni, anche se essi ritraggono il vero, non è certamente la stessa cosa che avere il vero davanti a sé e seguir la natura nei diversi colori; però occorre che anzitutto il pittore sia così progredito in intendimento da saper distinguere e quindi sceglier il bellissimo dal bello. Ora egli è un misto di grano e di pula; infatti non si consacra di continuo allo studio, ma quando ha lavorato un paio di settimane, se ne va a spasso per un mese o due con lo spadone al finaco e un servo di dietro e gira da un gioco di palla all'altro, molto indines dualere e a far baruffe, cosicché è raro che lo si possa frequentarse. Le quali cose non si addicono affatto alla nostra arte: infatti Marte e Minerva, non sono mai stati gli amici migliori; d'altra parte, per quanto riguarda il suo stile, questo è tale che piace molto ed è una maniera meragliosamente adatta per essere seguito doi giovani pittori» [28].

Si hemos reproducido en su casi totalidad el largo párrafo en que Van Mander comenta la obra y personalidad de Caravaggio cuando, en 1603, éste estaba en pleno apogeo, lo hemos hecho pensando en que en él se contienen casi todos los tópicos que se repetirán en torno a la figura de Caravaggio: su rebeldía frente a los maestros, la «copia» del natural como única fuente de inspiración, su rechazo del estudio, su vida bohemia y pendenciera, su éxito entre la juventud, etc., tópicos que se acompañan de ese modelo de valoración crítica por el que se acusa al pintor lombardo de, a falta de estudio, no poder llegar a saber distinguir «il bellissimo del bello». Si a todo ello añadimos otra calificación de «seguir la natura nei diversi colori» en la línea de considerarle un «bel coloritore», tendremos ya el retrato moral y artístico que, una y otra vez, repetirán casi todos los críticos y teóricos de la pintura del Barroco sobre Caravaggio. Notemos cómo en el texto de Van Mander se inicia una corriente crítica sobre el caravaggismo para la que lo esencial estriba no tanto en restar elogios a la calidad artística de este pintor, sino en su menosprecio ideológico y práctico del valor del estudio en pintura, su falta de interés en elogiar la belleza de los temas y, sobre todo, su mal ejemplo. Todo lo cual nos advierte que, tras dos siglos en los que se ha ido afianzando el carácter teórico de la pintura y su virtualidad doctrinal, los artistas no estaban dispuestos a renunciar a este legado y que, además de otras razones ya aducidas, no estaban dispuestos a que fructificara una actitud y unos contenidos como los que se expresan en la obra caravaggista.

[28] KAREL VAN MANDER: *Het Schieder-boeok* («El libro de la pintura»), Haaerlem, 1604, fol. 191 recto—«Het leven der Moderne oft deestijtsche doorluchtighe Italianiaesnsche Schilders», «Alkmaer»—; la traducción italiana citada se debe a G. Prampolini.

Un comentario que realizara sobre este mismo asunto, unos cuantos años después, G. B. Aguchi insiste en esta misma línea crítica, aportando algún otro punto de referencia, como el de comparar a Caravaggio con Bassano y a estos dos con los pintores Demetrio y Pireico: «Il Bassano è stato un Pireico nel rassomigliare i peggiori, ed una gran parte de'moderni, ha figurati gli eguali; e fra questi il Caravaggio eccelentissimo nel colorire si dee comparare a Demetrio, perché ha lasciato indietro l'Idea della belleza, disposto di seguire del tutto la similitudine» [29]. La gran perspicacia que, como crítico, demostró Giulio Mancini completa considerablemente el análisis del modo caravaggista, el cual es descrito como un procedimiento plástico preocupado por copiar «del vero» directamente, pero que, al plantear un claroscuro tan violento, resulta «non naturale»: «Questa schola... fa bene una figura sola, ma nella compositione dell'historia et esplicar effetto, pendendo questo dall' immaginatione e non dall'osservanza della cosa, per ritrar il vero che tengon sempre avanti, non mi par che vi vogliano, essendo imposibil di mettere in una stanza una moltitudine d'huomini che rapprensentin l'historia con quel lume l'una fenestra sola, et haver un che vida o pianga o fascia atto di camminare e stia fermo per lasciarsi copiare, e così poi le lor figure, ancorché habbin forza, mancano do moto e d'affetti, di gratia» [30]. El resentimiento de un G. Baglione contribuiría, por su parte, al afianzamiento de la imagen ingrata de Caravaggio, aunque cuando se trata de hacer una valoración global sobre su pintura no hace sino reproducir acremente lo que ya empezaba a ser un lugar común: la impropiedad de los temas elogiados. Así, tras alabar «la buona maniera... che havea nel colorire del naturale», insiste también en que «nel rappresentar le cose non havesse molto giudicio di sciegliere il buono, e lasciare il cattivo. Nondimeno acquisto gran credito, e più si pagavano le sue teste, che l'altrui historie, tanto importa l'aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie» [31].

Mención aparte merece el criterio que expusiera sobre Caravaggio Vicenzo Giustiniani, por ser prácticamente el único crítico del Seiscientos que reconoce un estilo original y una calidad excelente al pintor lombardo. Giustiniani va enumerando los diversos modos «di dipingere che sono a mia notizia», y, entre ellos, exactamente en el quinto lugar, defiende «il saper ritrarre fiori, ed altre cose minute, nel che due

---

[29] G. B. Agucchi: *Trattato (1607-1615)*, en G. A. Mosini: *Diverse figure al numero di ottania, disegnate di Anibale Carracci*, Roma, 1646 (reeditado por Denis Mahon: *Studios in seicento art and theory*, ed. cit., págs. 256-257).

[30] Giulio Mancini: *Monsiderazioni sulla pittura* (1619-1621), edición de A. Marucchi e L. Salerno, 2 vol., Roma, 1956-7, tomo I, págs. 281-283.

[31] G. Baglione: *Le Vite de'Pittori, Scultori et Architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642, pág. 139.

cose principalmente si richiedono; la prima, che il pittore sappia di lunga mano manegiare i colori, e ché effetto fanno, per poter arrivare al disegno vario delle molte posizioni de'piccoli oggetti, ed alla varietà de lumi; e riesce cosa assai difficile unire questa due circostanze e condizioni a chi non possiede bene questo modo di dipignere, e sopra a tutto vi si ricerca straordinaria pacienza; ed il *Caravaggio* disse, che tanta maniffatura gli era a fare un quadro buono di fiori, como di figure» [32]. Pero quizá lo más interesante en el texto de Giustiniani sea que sitúe a Caravaggio, precisamente por su modo, entre los más grandes pintores, además de indicar con precisión las que eran, por aquel entonces, las corrientes predominantes: «Duodecimo modo, è il più perfetto di tutti; perchee più difficile, l'unirse il modo, decimo con l'undecimo fia detti, cioè dipignere gli eccelenti pittori della prima classe, noti al modo; ed ai nostri di il *Caravaggio,* i *Carracci,* e *Guido Reni,* ed altri, tra i quali taluno ha premuto più nel naturale che nella maniera, e taluno più nella maniera che nel naturale, senza però di scostarsi dall'altro modo di dipignere, premendo nel buon disegno, e vero colorito, e con dare i lumi propri e veri» [33]. Con el escrito de Giustiniani vemos cerrarse todo un abanico de posibilidades en el encuadramiento crítico de la obra de Caravaggio con una postura que acepta ya la existencia de una multiplicidad de modos y estilos, e incluso entre los que se encuentra legítimamente representado como uno de los mejores el del pintor lombardo, pero cuya clave de legitimación consiste también en la aceptación de los «contenidos» de sus cuadros y esa combinación sabia entre «buon disegno», «vero colorito» y «lumi propri». En realidad, con la excepción de la sorprendente libertad de criterio de Giustiniani, todos los testimonios citados hasta aquí coinciden básicamente en criticar al naturalismo caravaggista en función del ideal clásico de lo que deben ser los «contenidos» de la pintura. Así lo explica L. Grassi, señalando a la vez a estos criterios de contenido como los principales dentro de la teoría artística del Seiscientos: «D'altra parte il riferimento alla teoria rinacimentale procede di pari passo e, dunque, concorda con il criterio dei cosi detti 'generi' o nobilta dei soggetti delle rappresentazioni, per cui una 'natura morta', figurante frutta e fieri in un dipinto, viene considerata, in partenza, inferiore ad un quadro figurante una favola mitologica e 'historia'. Una critica, dunque, attenta a descrivere, spesso con efficacia letteraria, i 'contenuti' (meglio se di ispirazione classica), trascurando il *modo,* la forma delle opere d'arte. E il momento più

[32] VICENZO GIUSTINIANI:- *Lettera al signor Teodoro Amideni,* en MICHELE GIUSTINIANI: *Lettere Memorabili,* Roma, Tinassi, 1675, par. *3,* carta LXXXV. *Vid.* G. G. BOTTARI y S. TICOZZI: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da'piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII,* Milán, Giovanni Silvestri, 1822, vol. VI, págs. 122-123.

[33] V. GIUSTINIANI, *ibidem,* pág. 127.

sintomatico di questa tendenza classicista e contenutista della critica del Seicento lo riconosciamo nell'abate Bellori, preceduta tuttavia da monsignor Agucchi» [34].

Como ya vimos en el capítulo precedente, quien definitivamente elabora la doctrina del clasicismo es el Abate Bellori, y por ello resulta imprescindible a la hora de trazar el marco ideológico del anti-caravaggismo del siglo XVII. No vamos a repetir aquí lo que ya hicimos en el lugar mencionado, pero, al menos, queríamos recordarlo para que no faltara un documento tan importante en el momento de las conclusiones de este expediente anti-naturalista. Pues bien, si ceñimos estas conclusiones al recorrido textual realizado, nos encontramos, frente a los tópicos usuales de cierta historiografía contemporánea, que: 1.° La crítica al naturalismo de Caravaggio no procede tanto de negar validez a inspirarse en el natural (o el «vero»), sino en cuanto esta aproximación implica la no selectividad temática y el abandono del estudio en general. 2.° El reconocimiento general de la «genialidad» de Caravaggio como pintor, alabando especialmente su extraordinaria capacidad como *coloritore,* elogio casi imposible cien años antes. 3.° Un análisis muy preciso de lo que fue formalmente el estilo caravaggista: descripción del claroscuro, el color, las específicas exigencias que requieren los temas que trató preferentemente, su acierto en el retrato, sus dificultades en la composición *(storia),* etc. 4.° El mal ejemplo que se desprende de una conducta desordenada y, sobre todo, las fatales consecuencias de una actitud artística que lo abandona todo a la facilidad de una inspiración momentánea, dejando de esta manera prácticamente sin sentido cualquier pedagogía artística. Todas estas características nos llevan a tomar conciencia de algo sobre lo que ya hablamos en otra parte de este escrito: que lo que se desprecia de Caravaggio no es tanto su evidente talento como las consecuencias doctrinales que se desprenden de la actitud implícita en su modo de ser y de pintar. Por consiguiente, naturalmente que los críticos clasicistas del seiscientos sabían el porqué y el cómo del estilo caravaggista, y precisamente porque lo sabían, su pretensión era, como ya se dijo, convertir esa «excepcionalidad», peligrosísima como proyecto, de Caravaggio en una pura y simple «excepción», es decir, en la constatación de un caso singular y aislado. En una palabra, el rechazo de Caravaggio surge de saber muy bien lo que éste hacía, y no, como a veces se desprende, por no comprender su estilo: lo que no era comprensible ni defendible (y, por tanto, no defendido) fue la viabilidad histórica misma de una figura como la del pintor lombardo, su carácter claramente intempestivo. Ahora bien, esa intempestividad

[34] L. GRASSI: *Costruzione della critica d'arte,* ed. Ateneo, Roma, 1955, pág. 93.

no puede ser nunca el criterio para valorar negativamente una actitud, cuya significación ideológica dentro del contexto de evolución histórica del Renacimiento y cuyas originales concepciones doctrinales están literalmente «más allá» de la aceptación de Caravaggio.

Pues bien, una demostración palpable de la no gratuidad del anticaravaggismo se puede apreciar en la evolución teórica del concepto del arte como imitación de la Naturaleza. Ya hicimos un esbozo histórico de este asunto, pero ahora nos gustaría hacerlo brevemente, desde un punto completamente abstracto. Los teóricos del Barroco siguen aceptando el principio de que el arte debe imitar a la Naturaleza; pero quedando esta última cada vez más desprovista de un contenido objetivo específico, tratan por todos los medios de «regularizar», «normativizar», la aproximación de los artistas a ella. De esta manera, hay una lucha sistemática contra todo lo que vagamente sugiera «espontaneísmo», contraponiendo aristotélicamente un hacer «ciego» a otro «razonable», una finalidad natural a un puro azar, un carácter selectivo a una pura arbitrariedad en la elección de los temas... No hay que olvidar, además, que precisamente es durante el Barroco cuando se habla sistemáticamente de las «monstruosidades» de la Naturaleza. En realidad, este juego de contraposiciones arrancaba de la famosa distinción que realizara un siglo antes Vicenzo Danti entre el «retratar» y el «copiar», es decir, entre la actividad de recreación artística de un modelo o la pura pasividad que lo acepta tal cual es, sin más reflexión. Ahora bien, esta idea de «oposición» y «reforma» de la Naturaleza no implica nunca la resurrección del artificio manierista, y en esto, como ya se dijo, descansa gran parte de la indudable originalidad crítica y conceptual del clasicismo barroco: «Alla domanda che cosa sia l'Arte, ancora nel Seicento si risponde facendo appello al vecchio concetto della imitazione. Ma è una riposta che soddisfa sempre meno. Ormai per 'imitazione' (almeno nella la letteratura artistica, se non nella diretta esperienza dei pittori 'icastici' caravaggeschi) si intende sempre più il proporzionato riferimento ad una conformità naturale—Natura emendata tramite l'Idea—affinché la sbrigliata fantasia non caduca l'artefice all'artificio delle Maniera. Né, per converso, il troppo naturalismo sospinga al resultato opposto di una rinuncia alla fantasia e ad un ideale classicista della bellezza» [35].

FRANCISCO CALVO SERRALLER

Apolonio Morales, 4, 3.° C
MADRID-16

[35] L. GRASSI, *ibidem*, pág. 100.

CINCO RELATOS BREVES

SACAPUNTA

Hoy la diligencia se está atrasando. De acuerdo al programa—y en eso la Corporación es inflexible—, González y Finnegan tienen que sofrenar el tronco de caballos frente al saloon exactamente dos minutos después que Billy the Kid reciba el último disparo de Pat Garret y ocho minutos antes que Custer pase al trote camino de Little Big Horn.

Yo estoy de acuerdo con Tom Crandall, nuestro jefe de personal. Tom siempre nos dice: «Ojo con el horario, muchachos, que la gente paga por ver todo el programa. Una sola queja y nos quedamos sin trabajo.» ¿Y dónde va a encontrar uno mejor trabajo que éste, con cuatro horas de función por día, los lunes de descanso y todos los frijoles, el café y el tocino gratis que uno sea capaz de tragar?

Pero ni siquiera eso es lo más importante. Después de todo, algo parecido ocurre en cualquier oficina y el sueldo no es sensacional aquí ni en ninguna otra parte. La diferencia está en la seguridad. En una oficina, aunque sea de la mismísima Standard Oil, el fantasma del despido siempre se agazapa detrás de algún carpetón. Los accionistas pueden levantarse un día con la manía de la austeridad y todo se va al demonio. Aquí, en cambio, los días transcurren serenos e idénticos. «Cuatro horas en la vida del salvaje Oeste» es el sueño de todo norteamericano, varón o mujer, hippie o rotariano, contento o amargado. Por eso las acciones de la Corporación son más firmes que los bonos de guerra.

Yo soy Sacapunta. No estoy en el programa. Marco la tarjeta a las nueve menos veinte de la mañana—como todos, excepto González, Finnegan, Custer y los guerrilleros de Quantrell, que fichan más tarde en el otro campamento—y preparo mis útiles de trabajo. Primero me visto con los pantalones negros, la camisa blanca, el moño, el chaleco bordado y la chaqueta, las botas y el Stetson gris perla. Me abrocho el cinturón con los Frontier Colts, acerco el respaldo de mi sillón a la fachada del saloon, sobre la acera de tablas (dos patas del sillón deben quedar en el

aire) y me pongo a sacar punta a un palo con el cuchillo. Soy el único que hace ese número, y por eso me llaman el Sacapunta.

Lo del palo es lo más importante. Es increíble la cantidad de palos que uno puede afilar en cuatro horas, por más parsimonia que uno ponga, como cuadra a un hombre del Oeste. Alguna vez me ocurrió quedarme sin palos y tuve que repasar uno ya usado, con resultados catastróficos. Tom me llamó la atención aquel día, advirtiéndome cariñosamente que la Corporación no permitiría que el descuido volviera a repetirse. En mi contrato hay una cláusula que establece que los palos los tengo que proveer yo. La ropa, el sillón, los revólveres y el cuchillo son responsabilidad de la Corporación, pero el palo lo tengo que poner yo.

Lo malo es que en este lugar donde han levantado el Salvaje Oeste (casas, capilla, establo, saloon, oficina del sherif-cárcel, agencia de Wells Fargo, sucursal de Pinkerton y carretón del Vendedor de Elixir Cúralotodo) es cerro puro y hay pocos árboles. Así que tengo que hacer traer los palos de Vermont, donde mi cuñado tiene un aserradero. Son hermosas ramas de arce, rectas como un balazo, olorosas a bosque y con la corteza perfecta, sin una raspadura.

No estoy en el programa, pero soy una de las atracciones menores. Sobre todo en los ocho minutos que van desde la partida de la diligencia a la llegada de la gente de Custer. Es el momento menos activo del programa y los visitantes suelen utilizarlo para curiosear. Allí es donde me agrando, sobre todo a los ojos de los padres con hijos pequeños. Puedo ver con el rabo del ojo cómo señalan mi cuchillo y mi hermoso palo de arce y les hablan a los niños sobre las costumbres de los vaqueros. Yo no saco la vista del palo. Primero, porque está en el contrato, y segundo, porque tengo miedo de encontrarme con la mirada de los padres mientras les explican a sus hijos. Siempre he pensado que si los miro se van a avergonzar, o que me voy a reír, o que van a ver en mí la cara del que en realidad soy, y adiós trabajo.

González y Finnegan han llegado con bastante retraso: cincuenta y ocho segundos, por lo menos. Los caballos levantan un polvo de los mil demonios, sobre todo ahora que han vuelto a empolvar todas las calles. Esto del polvo es el asunto más desfavorable. Entre el polvo que levanta la diligencia, el que levanta Custer y el de Quantrell, creo que me voy comiendo una tonelada por día. Pero la Corporación no quiere saber nada de pagos extras por trabajo insalubre, así que me he acostumbrado a respirar lo estrictamente indispensable para no morir asfixiado.

Después de todo, peor lo pasa Billy the Kid, que tiene que aguantar el polvo en cuatro funciones diarias, tirado en la mitad de la calle. Y no sólo el polvo, sino los caballos de la diligencia, de Custer y de Quantrell,

que le pasan rozando la cabeza. Billy es yugoslavo y no sabe hablar una palabra de inglés. La Corporación hubiera preferido un sajón puro, pero el yugoslavo es una réplica exacta de Billy the Kid, con el mismo pelo de oro y los ojos azules que a los turistas les parecen velados por un impulso decididamente asesino, aunque en realidad se trata de un principio de cataratas. El yugoslavo tiene una cláusula en el contrato por el que se compromete a no operarse de las cataratas.

En fin, que es un trabajo seguro. Subirán presidentes y bajarán presidentes, se hundirán la Exxon y la United Steel, pero las «Cuatro horas en la vida del Salvaje Oeste» seguirán aquí por los siglos de los siglos, como abulonadas a la galaxia. Además, ya hablé con Tom sobre mi futuro. Me ha prometido que cuando sea demasiado viejo para seguir sacándole punta al palo me trasladará al establo, donde el trabajo es todavía más fácil, porque lo único que hay que hacer es poner cara de tenerle odio al dueño del saloon. Y cuando el cuerpo no me dé ni siquiera para eso, me va a poner a trabajar de Viejo Minero. Sólo tendré que dejarme crecer la barba, calarme el podrido sombrero hasta las orejas y estarme sentadito con una grasienta bolsa de cuero llena de pepitas entre las manos. Y de vez en cuando tendré que pegar un ¡yiiiiiiiiiipiiiiiii! salvaje de hombre que no vio a una mujer en tres años.

Pensándolo bien, tendré que cuidarme un poco más del polvo, no sea que se me eche a perder la garganta.

Porque los ¡yiiiiiiipiiiiiiis!, por supuesto, están en el contrato.

APOCALIPSIS

La iguana asentó su cuerpo chato y correoso sobre la tapa del tocador, empujando el pote de cosméticos, que se hizo trizas en el suelo. Ese y el del viento fueron los únicos ruidos perceptibles. Más tarde se agregaron los motores de la usina, roncando por la falta de aceite, que terminaron por estallar, incendiando el cielo de bengalas. Entonces las luces de las calles se apagaron todas juntas, como por un pase de magia, y los cables ardieron silenciosamente algunos minutos, cubriendo el olor a podrido con el de goma quemada.

Al día siguiente las cámaras frigoríficas de los supermercados hervían de gusanos. Desde las medias reses moradas saltaban al piso de cinc para arracimarse junto a los cierres, buscando una salida.

Mucho más tarde llegaron los últimos pumas, desesperados y hambrientos, agregando por la noche el reverbero de sus ojos amarillos al blanco de las estatuas.

El séptimo día fue el de la gran tormenta. Los pasillos de la casa de gobierno, las tribunas del estadio de fútbol y los altares de la catedral se cubrieron de peces violetas.

Luego, durante los siguientes trece mil millones de años, el cielo se puso del color de un trapo sucio y el viento comenzó su prolijo trabajo de pulverización, preparando otra vez la Tierra para que un dios reincidente o el azar químico reinstalaran un reino del terror.

FUCSIA

Se estaba bien allí, casi en la penumbra, donde la luz del gran fuego no alcanzaba de lleno y se desvanecía contra los muros en una infinita gama de púrpuras. Los demás preferían hacer rueda en torno a las llamas, calentándose el cuerpo y preparándolo para el sueño. Su mujer, entre ellos.

La visión de su mujer le avivó la mala conciencia. Todavía no había logrado resolver si era moralmente aceptable que él se estuviese todo el tiempo allí, pintando, mientras el resto debía ocuparse de la dura lucha por la subsistencia. Lo único que atenuaba esa sensación era que los demás parecían preferir que él siguiera ocupándose de esa tarea, aunque al precio de mirarlo un poco extrañamente.

En realidad, la mala conciencia sólo aparecía por las noches, cuando los demás llegaban en fila india y empezaban a acomodarse en torno al fuego, todavía cansados y sudorosos, sin aliento siquiera para despojarse de los abrigos de piel. Apenas si los hacían un poco al lado y se quedaban allí, hipnotizados por las llamas, a la espera de la comida tan duramente conquistada. A veces, antes de la comida, alguno se levantaba y pasaba a la otra estancia, donde él pintaba, y apreciaba lo que había adelantado durante la jornada. Al retornar y pasar junto a él le echaba una mirada extraña, que podía querer decir: «No sé para qué sirve, pero me gusta.» No era una mirada solidaria, pero él la sentía como una forma de aliento al fin y al cabo.

Durante el día no había problemas, porque todos—incluida su mujer—estaban afuera y el tiempo pasaba más aprisa de lo que él podía contabilizar. Pero cuando regresaban, justo en el momento en que la luz empezaba a disolverse sobre las suaves ondulaciones que escondían el mar, volvía a preguntarse si todo aquello tenía sentido y si, en realidad, lo que él prefería entender como aliento no sería apenas compasión ante su locura.

La noche era húmeda y fría. El pintor de las cuevas de Altamira se acostó a dormir. Y soñó con un color absurdo, que nueve mil años después se llamaría fucsia.

EL SABIO

Sentado en su sillón preferido, de espaldas al ventanal incendiado por los relámpagos, James Robertson Finast pensó que había alcanzado la sabiduría.

No es que la hubiera perseguido hasta alcanzarla. Simplemente, se había presentado allí de improviso, como un pariente olvidado y remoto, pero reconocible. Esa misma mañana, mientras ordenaba probetas y anotaciones en el laboratorio, la sabiduría no era siquiera una meta deseable. Y de pronto, esa noche, mientras los niños y Fanny dormían en el piso superior y la lluvia martillaba por décima noche consecutiva los muelles de New London, sintió que la sabiduría estaba dentro de él como se siente un caramelo en la boca.

Llevado por la costumbre de analizarlo todo, James Robertson Finast desandó el camino que lo había traído a esta posta inesperada. Pero sólo encontró el recuerdo de una niñez mezquina, el dorado de las medallas que coronaron sus estudios, la guerra de Corea, su casamiento durante una licencia en San Francisco, la investigación fascinante y tediosa, el Premio Nobel de Química y la compra de esa vasta casa de dos plantas en Connecticut, donde a fuerza de césped y silencio había terminado casi por borrar el recuerdo de cierta calle de Brooklyn belicosa e infecta.

Pero así como la estaba sintiendo, la sabiduría no se parecía al deseo o al odio; no era algo que pudiera vivirse como una rebelión de las células. Ni siquiera estaba hecha de certidumbres, que es lo que hubiera opinado antes de esta noche si alguien se lo hubiese preguntado. Era apenas la convicción de que casi todo es posible o, mejor, que no había cosa en el mundo capaz de sorprenderlo. Bajo esta nueva luz—era como una luz, si es que se parecía a algo—la historia del hombre, la búsqueda de Dios, el temor a la Muerte, aparecían como un juego sencillo cuyo único secreto consistía en aprender bien las reglas. Una especie de ludo elemental y hasta idiota.

Afuera soplaba el viento, estrellando contra las paredes de la casa sus poderosos puños de algodón. James Robertson Finast pensó que la sabiduría era algo parecido: una fuerza impalpable, hecha de algo que no tenía peso, forma ni color.

Entonces empezó a escuchar el gorgoteo.

Al principio era como el ruido que hace una bañera al llenarse, pero casi inmediatamente se pareció más bien al estruendo en sordina de un cañoneo en el horizonte. James Robertson Finast se levantó, caminó hacia el frente y abrió la puerta.

La primera ola le pegó en el pecho, derribándolo, mientras el agua hinchada de restos de pescados y caparazones de cangrejos comenzaba a anegar rápidamente el piso de la casa. Antes de perder el conocimiento, fulminado por un síncope, James Robertson Finast observó sorprendido que la heladera flotaba con la puerta abierta y la luz interior encendida, como un transatlántico de lujo en la noche.

EL CANIBAL

Eva se palpó el cuerpo, deteniéndose en la curva del vientre y en las caderas, preguntándose si seguía siendo hermosa y apetecible. A su lado, saciado y calmo, Teodoro dormía sin sonidos. Sólo un temblor intermitente en el párpado izquierdo certificaba que aquello era sueño y no muerte.

Eva se inclinó sobre Teodoro, cuidando de no despertarlo. La boca, especialmente, la fascinaba. Hinchada, roja y estirada hacia los costados, bien podía ser un símbolo del egoísmo. Ahora se fruncía graciosa, como si intentase silbar, pero poco antes había reclamado sin contemplaciones su cuota de carne y sangre, refugiándose en la curva del seno cuando había pasado el doloroso y dulce espasmo.

«Un caníbal—pensó Eva—; es como un caníbal cruel e indiferente.»

Eva recordó el luminoso instante en que lo vio por primera vez, y le pareció absurdo que en apenas cinco días pudiera haber crecido esa relación de Hermanos Corso, llegar a sentir como propias cada una de sus pequeñas y nebulosas penas. Y había algo diabólico en su actitud de alerta permanente; igual que un centinela, sólo lograba relajarse cuando llegaba el alba y la claridad barría todas las sombras sospechosas, reduciéndolas al contorno cordial de una mesa, un vaso o una lámpara.

En cierto sentido, Eva se sentía pagando una vieja deuda. Hasta ahora siempre había vivido el amor con la displicencia de quien se sabe hermosa, limitando su aporte a los ojos luminosos y la presencia de sus rotundos pechos de mascarón de proa. Como ahora Teodoro, ella simplemente se tendía y aguardaba, con la convicción de que su parte estaba espléndidamente cubierta.

Eva nunca hubiera imaginado que del amor de uno pueden comer

dos, y comer bien. Eva sintió la ternura como una segunda piel, cubriéndole el cuerpo de brillantes escamas rosadas.

La enfermera empujó la puerta tratando de no hacer ruido, y observó a Eva y Teodoro dormidos. Con infinitos cuidados arropó bien al bebé, le puso el chupete entre los labios y lo restituyó a su cuna.

MARIO ARGENTINO PAOLETTI

Illescas, 44
MADRID

SOBRE HIDALGUIA Y LIMPIEZA DE SANGRE DE LA VIRGEN MARIA, EN EL SIGLO XVII

Entre los muchos textos que Américo Castro ha sacado a luz para demostrar la manía genealógica del Siglo de Oro español se destacan unos versos asombrosos de Lope de Vega en que el mismo Cristo tiene que probar «su limpieza de sangre en cuanto a su parte de humanidad»:

> *... aquel famoso*
> *Libro, que visto en las supremas salas,*
> *confirma la hidalguía*
> *de Cristo, por la parte de María* [1].

Para decir la verdad, los versos citados apuntan más hacia la nobleza que hacia la limpieza de sangre. Castro confunde aquí los dos tipos de ejecutoria que tanto anhelaban los maniáticos genealógicos del Siglo de Oro, es decir, la ejecutoria de hidalguía y la prueba de limpieza de sangre. Un memorial anónimo de la época de Lope distingue muy claramente entre las dos noblezas:

> ... porque en España ay dos generos de Noblezas. Una mayor, que es la Hidalguía, y otra menor, que es la limpieza, que llamamos Christianos viejos. Y aunque la primera de la Hidalguía es mas honrado de tenerla; pero muy mas afrentoso es faltar la segunda: porque en España mas estimamos a un hombre pechero y limpio que a un hidalgo que no es limpio [2].

Pero lo que pasa es que el ejemplo aducido por Castro no es un caso aislado, ni mucho menos, pues el tema de la hidalguía de la Virgen, y hasta cierto punto el tema de la limpieza de sangre de la Virgen, llegan a ser lugares comunes de la literatura del siglo XVII. El concepto bá-

[1] AMÉRICO CASTRO: *De la edad conflictiva* (Madrid: Taurus, 1972³), pág. 74. «Aquel famoso Libro» es el evangelio de San Mateo. Cfr. un sermón de Fray Alonso de Cabrera, donde se lee el pasaje siguiente: «Mas, porque la hidalguia de la Virgen, es bien que estè prouada en los libros de su Hijo, vamonos al Euangelio, y hallaremos como el sagrado Coronista San Matheo nos da iluminada, y sacada con letras de oro la executoria de su limpieça. *Liber generationis Iesu Christi*» (*Tomo I de consideraciones en los Euangelios* [Barcelona, 1609], pág. 212). Claro que tales observaciones no consideran el hecho de que el comienzo del evangelio de San Mateo no refiere la genealogía de la Virgen, sino solamente la de San José, el padre adoptivo de Cristo.

[2] ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Los conversos de origen judío después de la expulsión* (Madrid: CSIC, 1955), pág. 229.

sico surge del frenesí genealógico de la época, pero se trata sobre todo de una metáfora para expresar la puridad de la Virgen en un momento en que se discutía la doctrina de la Inmaculada Concepción. El pecado original se veía en la metáfora de una tacha en el linaje, sea por tener antepasados judíos o moros, sea por tener antepasados villanos y pecheros. De aquí la literatura devota y la predicación desarrollaron todas las posibilidades y ambigüedades del lenguaje de las ejecutorias para subrayar la pureza de la Virgen.

La hidalguía «de ejecutoria» era la que se confirmaba mediante un documento entregado por una de las chancillerías reales después de examinadas las pruebas justificantes. El lenguaje técnico de tales pleitos sirvió de base de varias composiciones poéticas. He aquí una muestra sacada de un poema de Alonso de Bonilla:

Fve conueniente, Maria,
q̄ en vuestra limpieza vuiera
opinion contra la pia,
porque de fiscal siruiera
— *para tan gran hidalguia.*
... ...
Tan notorio es vuestro honor,
q̄ en la sempiterna audiencia
del poder, saber, y amor,
oy tiene vuestra innocencia
tres sentencias en fauor[3].

La ejecutoria constituía una certificación oficial de hidalguía, pero aquellos linajes sobre cuya hidalguía ninguna contradicción era posible se llamaban de «notoria nobleza». Así pues, en una canción de Gabriel de Ayrolo, la nobleza de la Virgen es tan conocida que no necesita de probanza:

Demas que la hidalguia qúe es notoria
De antigua casa, nombre, y sangre, y lustre,
Sin prouança se tiene por ilustre,
Y esta es la mas onrrada executoria,
Que la notoriedad da mayor gloria,
Y por ella Maria es bien se ilustre,
Pues no ay probança que mas bien le quadre
Que el ser notorio que de Dios es Madre[4].

---

[3] Alonso de Bonilla: *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen Maria* (Baeça, 1624), folio 51v.

[4] Gabriel de Ayrolo: *Pensil de principes y varones ilustres* (Sevilla, 1617), El ayre de la atmena, 38 (ed. fac. Cieza: A. Pérez y Gómez, 1974), fol. 52r.

Además de la nobleza de sangre, había la nobleza de privilegio, concedido por el rey en virtud de servicios extraordinarios a la Corona. No nos sorprende, por lo tanto, que Alonso de Ledesma vea en la Inmaculada Concepción de la Virgen el premio de sus servicios como madre de Cristo. El mismo poema juega con la noción que una de las prerrogativas de las que gozaba el hidalgo era no tener que alojar soldados:

El capitán del pecado
adelante, Virgen, pasa,
que es hidalga vuestra casa
y no consiente soldado.
El Rey os ha señalado
para que el Príncipe habite
y así a nadie se permite
ocupar tal fortaleza.
... ...
Solos hidalgos hay dos:
Dios, como cosa notoria
hidalgo de ejecutoria,
y de privilegio vos[5].

Normalmente la hidalguía se transmitía por la línea masculina. Un texto de la época dice: «porque en provando que mi Padre y mi Abuelo pecharon, soi Pechero; y si no pecharon soy Hidalgo»[6]. «Hidalgo de cuatro costados» era la persona cuya madre era también de padres hidalgos. Esta noción se vuelve a lo divino en un tratado devoto de fray Pedro de Oña, donde la Virgen Inmaculada se demuestra ser hidalga de cuatro costados:

> ... porq̄ ay vnos nobles de vno, y dos y tres costados, los que mueren (digamos) en gracia, esta hidalguia les toca. Aũque la vida aya sido de pecados, y culpas, al fin partiendo desta en amistad de Dios, su parte tienen en la del cielo. Otros no solo en la muerte, pero también en la vida alcançaron esta libertad del cielo; como casi los mas santos que gozan de Dios: porque es la ley ordinaria, a buena vida, buena muerte. Estos son hidalgos de dos costados. Otros ay tã dichosos, que no solo en muerte y en vida fueron queridos de Dios, pero antes que naciessen, ya gozauan desta hidalguia: como Ieremias, san Iuan Baptista, y otros, a quien podemos llamar hidalgos de tres costados. Pero a todos les falto el quarto, q̄ es la Concepción, pues todos fueron concebidos en pecado

[5] Miguel d'Ors: *Vida y poesía de Alonso de Ledesma* (Pamplona: Universidad de Navarra, 1974), págs. 388-389.
[6] Domínguez Ortiz: *Los conversos*, pág. 229.

original, y por el mesmo caso villanos, y pecheros: sola la Reyna de los Angeles, Maria, alcanço esta nobleza de todos quatro costados, en la muerte, en la vida, en el nacimiento, y en la misma Concepciõ purissima...

La metáfora de la hidalguía de la Virgen sirvió igualmente como idea engendradora de varios autos sacramentales. *Las órdenes militares* (1662), de Pedro Calderón de la Barca, se basa en las pruebas genealógicas necesarias para alcanzar hábito en una de las órdenes militares. El Segundo Adán (Cristo) solicita que se le arme caballero. La Culpa (el pecado original) se opone, a causa de la condición no noble de la madre (la Virgen María) del candidato. Se presentan varios testigos. Se discute la cuestión y, por fin, la Naturaleza Humana apela al Tribunal de Roma, donde los papas pronuncian a favor de la limpieza del candidato. La versión original del auto le ocasionó al autor un proceso inquisitorial, porque podían comprender los ignorantes que «estaua dependiente la pureza de Christo s^{r} nro de la preseruacion de su Madre de la culpa original» [8]. En la versión impresa del auto se nota que Calderón ha tenido que añadir algunos versos y enmendar otros para que quede bien claro que la pureza de Cristo no depende de la Inmaculada Concepción de la Virgen.

Como era el caso en los poemas citados arriba, en *Las órdenes militares* la Inmaculada Concepción de la Virgen se enfoca desde el punto de vista de la noción de hidalguía y se emplea el lenguaje técnico de las ejecutorias. La Culpa quiere subrayar la condición villana y pechera de la Virgen. La Gracia insiste que la Virgen era «hidalga de privilegio»:

CULPA. *¿Conseguirlo*
como podrá, ni aun salir
con el auito, si dijo
que de linpieza y nobleça
an de desir los testigos,
y, aviendo en su orijen dado
linea de vmano, es preciso
que el villanaje de Adan
le a de obstar? Nadie a nacido
—sino es el—, que io no tenga
asentado en este libro.
Pues ¿quien, di, a de auerle dado
el ser, sin ser conprehendido
en el pechado tributo
del padron de mis rejistros?

[7] FRAY PEDRO DE OÑA: *Primera parte de las postrimerias del hombre* (Madrid, 1603), páginas 384-385.

[8] E. WALBERG: «*L'Auto sacàmental de las órdenes militares* de D. Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin Hispanique,* 5 (1903), pág. 390.

GRACIA. *La quesenta de la culpa*
le dió el ser, auiendo sido
hidalga de pribilejio[9].

Asimismo, Roma se metamorfosea en la «chancillería de la Iglesia», de donde sale la «ejecutoria» papal que garantiza la limpieza de la Virgen.

Otro auto de Calderón, *La hidalga del valle*, se representó en 1640 explícitamente para defender la Inmaculada Concepción de la Virgen[10]. Aquí también la Culpa representa el pecado original e insiste en la condición villana de María:

Aqueste valle no es
posible que exentos tenga,
porque todo es behetría
y todos pagan en ella;
y así, a aquesta Concepción
pondré pleito ante su Eterna
Chancillería (pág. 124).

Y más allá:

y si el pecho no me paga,
la obligaré que litigue
si es hidalga, o no es hidalga.
Presente su Ejecutoria,
haya en Texto solo, haya
un Evangelio, que diga
que ha nacido preservada (pág. 128).

El Amor contesta que la Virgen no necesita de ejecutoria, pues es hidalga de notoria nobleza:

Las asentadas Noblezas,
las Ilustrísimas Casas
no tienen Ejecutorias,
la Notoriedad les basta;
y porque esta estimación
no pierda, ni esta Alabanza,
antes que le den Sentencia
en su Favor publicada,
te pondrán silencio, a que
no hables en aquesta Causa (pág. 128).

[9] *Ibid.*, 6 (1904), pág. 100. En el auto sacramental *Las pruevas de Christo*, de ANTONIO MIRA DE AMESCÚA († 1644), el Hombre se dirige a Emanuel (Cristo) con esta palabras: «Buelue por mi honor, pues eres / por la parte de tu Padre / hidalgo ilustre y tu Madre / bendita entre las mugeres, / hidalga de priuilegio...» (*Autos sacramentales con quatro comedias nuevas y sus loas y entremesses* [Madrid, 1655], fol. 227v).

[10] Don PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: *Obras completas*, III: *Autos sacramentales*, ed. Angel Valbuena Prat (Madrid: Aguilar, 1967), pág. 111. Indicaré las demás citas de esta edición por el número de la página entre paréntesis.

Si muchos autores enfocaban la Inmaculada Concepción de la Virgen desde el punto de vista de la hidalguía, sólo unos pocos escritores, jugando con la noción de «limpieza», veían la concepción de María sin pecado original como el nacer uno de padres cristianos viejos. Este tema es mucho menos frecuente, ya que lo que podríamos llamar la no limpieza de sangre de la Virgen era bastante obvio. Ya en el siglo XV muchos escritores, la mayoría de ellos conversos, insistían en el origen judío de Jesús, la Virgen María y los apóstoles como una autodefensa contra las acciones discriminatorias de los cristianos viejos. Fernán Díaz de Toledo, al hablar del pueblo judío en la *Instrucción del Relator* (1449), menciona a «Nuestro Señor, que es nuestra cabeza y vino de aquel Linaje a la carne» y a la Virgen María y los apóstoles «que fueron de este mesmo Linage» [11]. Y en el siglo XVI, San Ignacio de Loyola, enemigo de los estatutos de limpieza, dijo «que tuuiera por gracia especial de nuestro Señor venir de linage de judíos», porque así podía «ser el hombre pariente de Xpo N. S. secundum carnem, y de nuestra Señora la gloriosa virgen Maria» [12].

Frente a dicho tema del judaísmo de la Virgen, no nos sorprende que la cuestión de la limpieza de sangre de María se trate de un modo más bien indirecto. Para Miguel Toledano la mera sospecha de que la Madre de Dios pudiera ser concebida en pecado se expresa utilizando el vocabulario que muchas veces se asociaba con la limpieza de sangre:

¡Cuerpo de tal, Señor Rey!
¿Parécele que es bien hecho,
Que la honra de su madre
Ande en opinion del pueblo?
De que no fuera por ella,
Por su persona a lo menos
Estaua obligado en todo
A decidir este pleyto.
Pues la honra de los hijos
Es la de los padres buenos,
Si a su madre no defiende,
¡Voto a san!, que no le entiendo.
Acabe de descubrirnos
Tan soberano misterio,
Que limpieza en opiniones
Corre peligro de serlo [13].

---

[11] FERMÍN CABALLERO: *Noticias de la vida, cargos y escritos del doctor Alonso Díaz de Montalvo* (Madrid: Imprenta del Colegio de Sordomudos y de Ciegos, 1873), págs. 247-248.

[12] *Monumenta Ignatiana*, series quarta, tomo 1 (Madrid: López del Horno, 1904), págs. 398-399. Cfr. *Patris Petri de Ribadeneira Societatis Jesu sacerdotis Confessiones, epistolae aliaque scripta inedita*, tomo 2 (Madrid: La Editorial Ibérica, 1923), pág. 375.

[13] MIGUEL TOLEDANO: *Minerva Sacra*, ed. Angel González Palencia (Madrid: CSIC, 1949), páginas 302-303.

Para el español del siglo XVII, obsesionado con las nociones de hidalguía y la limpieza de sangre, dichas nociones le parecían un modo muy natural de expresar metafóricamente en el terreno religioso la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen frente a quienes la negaban. La campaña por la definición del dogma llegó a ser una empresa verdaderamente nacional, en que la honra de la nación española se veía comprometida con la honra de la Virgen. La polémica adquirió además un aspecto político, ya que Francia y Venecia, dos países católicos, pero enemigos de España, se oponían a la definición del dogma [14]. No sería demasiado arriesgado afirmar que, frente a quienes veían en la España del siglo XVII un país manchado de sangre semítica [15], los españoles veían en la defensa de la limpieza de la Virgen también una defensa de la limpieza del catolicismo español. Los defensores y detractores del dogma debían parecer ante el papa como tantos pleitistas, y así la imagen de sacar una probanza, sea de hidalguía, sea de limpieza de sangre, era muy adecuada.

RONALD E. SURTZ

Department of Romance Languages
Princeton University
Princeton, New Jersey 08540
ESTADOS UNIDOS

[14] T. D. KENDRICK: *St. James in Spain* (London: Methuen, 1960), pág. 95.

[15] Son bien conocidas las observaciones del embajador veneciano Bernardo Navagero sobre el odio del Papa Pablo IV contra el rey de España y los españoles: «... mai parlava di Sua Maestà e della nazione spagnuola, che non li chiamasse eretici, scismatici e maledetti da Dio, seme di giudei e di marrani, feccia del mondo». Véase su *Relazione di Roma* (1558) en *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato,* ed. Eugenio Albèri, serie II, vol. III (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 1846), pág. 389.

CUADERNO GRIEGO*

A Melita Lykiardopoulou

1

PROPILEOS

Grecia resiste todavía su propia sublimación, esa trama invisible que amordaza, como un encaje de bolillos, la libertad del ojo y del oído. Cautiva de sus mitos, inmenso túmulo de acumulaciones librescas, aún ofrece la emancipación de su luz, el guiño saludable de su ironía, la evidencia de su sequedad.

Muñones y residuos. Un poderoso soplo de devastación parece haberla doblegado, como un siroco abrasador. A su esplendor mental corresponden ruinas. Quizá ese desajuste, esa vasta mentira, sea su fuerza secreta. La evidencia mata. El simulacro excita. Una bella nuca de mujer nos obliga a creer que los ojos y el rostro todo que alienta al otro lado no desmerecen de esa perfección. Al brusco desencanto de sus ruinas sucede el escorzo de su reconstrucción interior, el esplendor de un templo vaciado en la luz. Grecia es toda ella una pasión inductiva. Los hexámetros bullen en los ojos. Grecia es la suma de su negación, la nostalgia de su propio espejismo. Sus fronteras no son agua ni tierra, sino fuego, alucinación, calentura. Casi el reverso de la sobria advertencia délfica: «Nada en demasía». Para recorrerla, no bastan los mapas de ruta, ni siquiera las dóciles guías que conectan mitos y lugares, esclarecen ruinas o desbrozan misterios.

¿Qué es Delfos? Un paisaje de aterradora belleza, envilecido por el desuso, furiosamente desacralizado por las manadas curiosas o eruditas. ¿Qué es Micenas? Un páramo aserrado por los vendavales, una colina bárbara y estéril. ¿Qué es Epidauros? Un decadente paraíso perdido. El griego mismo, ¿qué es? Un híbrido de invasores e indígenas azarosamente cruzados. La Grecia que amamos, la que nos enardece y nos exalta, es una patria de dementes: la de la pitonisa, la de Hölderlin.

* Selección del libro inédito del mismo nombre.

Estrictamente interior, «leve suelo» por donde se pasean, en la luz, los genios celestiales. Un truco exquisito manipula ambas realidades, logra, a veces, hacerlas convertibles. Y esta tierra viva, descarnada de luz, doblemente real por su crudeza, de olores secos e incendiados, de polvo y de sed, se niega a sí misma, se transmuta en la otra, exprime su rala dulzura y la dota de una vibración pánica, enervante. Grecia cede su sequedad a las fatalidades de la muerte y del horrendo crimen; se concentra, auroral y marítima, en un primor de espumas y da a luz a la diosa más bella: Afrodita. En Delfos se corresponden dos terrores: terror de la belleza rotunda, desmesurada, y terror del porvenir, también rotundo porque lo desvela el oráculo, también desmesurado porque excede cualquier previsión y porque viola la misericordiosa ceguera del presente. No es difícil imaginar a Zeus, cuando ascendemos—escoltados por la adelfa florida—por las laderas del Olimpo, o presentir los gráciles escorzos y las mojadas risas de las ninfas entre las frondas y las aguas del valle de Tembi.

El ojo, envenenado de resonancias, ve más de lo que ve; el oído, el tacto, el olfato, el gusto no pueden ajustarse a lo estricto: están como emborrachados o «encantado»s por ecos, rugosidades, aromas y sabores que no ajustan. El viajero es, en Grecia, un preso mental. No es posible una objetividad, ni siquiera precaria. Si todo paisaje resulta modificado por el ojo, aquí el ojo—la visión trascendida—lo rapta y lo descompone, trata de conquistarlo o de ajustarlo, incluso con violencia, a la imagen preexistente, al furioso esperpento mitigado por una ideal serenidad que lecturas y avisos de ruta han ido urdiendo como a traición. No hablaré, pues, de un país visible, aunque cite su flora escueta o su topología sonora. Hasta los nombres escapan aquí a su fonética simplicidad: son nombres polifónicos, archipiélagos densos, ahogados por una trama de relaciones y de metamorfosis incesantes. Grecia en un país que se excede a sí mismo, sin fronteras fijas. Crece o mengua con cada mirada. Su secreto, como el del conde Arnaldos, sólo se nos revela en la aventura:

Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va.

2

TEORIA DE LA SEQUEDAD

Del exceso brota la duda, un pudor sordo. Miedo a decir y a desdecir, a amontonar palabras ante el espejo o ante el muro que las devuelven rebotadas. ¿Qué decir, y cómo? Recuerdo a Epicarmo: «Sé so-

brio y aprende a dudar: esa es la médula del espíritu». Recuerdo la sentencia esculpida en un frontón de Delfos: «Nada en demasía». Recuerdo, en fin, el gesto soberano de un hombre ante un vaso de agua, en Salónica: vieja sabiduría de la evidencia, frente a unos mitos regastados por el abuso.

¿Qué decir sobre Grecia, y cómo decirlo?

Hay un fervor que enmudece, avaricioso; y otro que se desata, como fuera de sí. Y en ambos se decanta el amor. Grecia establece la medida, el canon, la proporción áurea, pero la pasión que despierta ese bello equilibrio es, por esencia, desequilibrada. Hay tanta intensidad en un silencio como en un grito, y es esa intensidad—enemiga de toda indiferencia—la que Grecia despierta en nosotros como un desafío, casi como un escándalo, pues toda ella rezuma sequedad. Es cierto que el mar —esa patria móvil y refluyente que azulea en los mapas—desmiente o mitiga, con su hálito salino, la cristalina dureza de un cielo que parece que va a estallar, agrietado de sed; pero los interiores secos predominan y sobrecogen: cal delirante, pedregal, pozos; vegetación escueta donde priva el olivo o la vid, la encina, el castaño, el pino, el ciprés; el abeto en los altos montes; el trigo o la cebada en las llanuras. Cultivos tónicos, sin exceso. A la variedad suntuosa de paisajes y climas, corresponde, en contraste, una sobria aunque hermosa simplicidad. Islas secas que deliran en el espejismo de su cerco marítimo. Y un rito que todo lo explica: el vaso de agua. Qué aprecio—tan apagado ya en otras rutinas exquisitas—por esa criatura que es a la vez cuna y sarcófago, origen de todo y transparente mortaja: síntesis.

El agua es, para el griego, don de dioses y hasta posible divinidad; trago vivo y profundo que preserva la lucidez, pero que admite las inflexiones de la profecía y del rapto (tal el murmullo del manantial en Dodona o el trago inspirador de la fuente Castalia). Había de ser un griego—Tales de Mileto—quien soñara al agua como principio universal, en una audaz recapitulación de vagos mitos balbucientes, tal vez después de haber contemplado la gloria de las islas egeas emergiendo de la espuma como Afroditas cristalizadas: agua germinal, engendradora y nutricia. Siglos más tarde, una nieta nostálgica—la «mal casada» de nuestro cancionero—contemplaría también esa «mar ancha y larga» del filósofo. El viejo Tales enhebró su teoría partiendo de la sensualidad del oleaje o de alguna calma fértil; tradujo en enjundia mental esos temblores, esos brillos. A la inversa, la mujer aparece en la estrofa como si estuviera presa de una abstracción existencial—sus «vagas ansias tercas»—y esperase el milagro de una concreción repentina (cuerpo de un nuevo amor; retorno, acaso, del verdadero amor perdido). Tales interioriza la visión marítima, la resuelve en principio sustancial. Los ojos

de la mal casada escrutan con la desmesura del ansia; no ven la reducción del agua, sino su infinitud.

La actitud de los griegos de hoy ante el vaso de agua evoca aquella primitiva concentración de los orígenes. Se diría que en esa breve transparencia que multiplica el vidrio, a la vez que la ciñe delimitándola, se cifra un microcosmos y se insinúa una teoría que llamaremos, paradójicamente, de la sequedad. Grecia sugiere, frente a otras culturas más suntuosas y sombrías, lo escueto y lo claro. Su propio cielo físico es su síntesis: luz heridora contra la cal; mármol, mediodía; esbeltez, equilibrio. Reducción a principios—el agua, el aire, el fuego, lo infinito, el número, el logos—; tensión bipolar—materia y forma, real e ideal, potencia y acto—, pero siempre un anhelo: la unidad originaria. En la Grecia que nos fascina, lo dionisíaco no es más que la excepción de lo apolíneo: excepción de ebriedad, grieta o desfogue súbito que aún pervive en los carnavales o en la prostitución sagrada que, en algunas culturas, precedía a las bodas. Apolo y Orfeo, Atenea y Afrodita frente a Dionisos y las bacantes. Luz, belleza y sabiduría frente al oscuro y peligroso frenesí. (Y, sin embargo, Grecia es íntegra. No es posible enfrentar a ese hombre que sostiene entre sus dedos el vaso de agua con ese otro que acaba de salir de la cárcel—según cuenta Melina Mercouri—y se pone a danzar un «zeinbekiko» [1] *espasmódicamente. El primero mantiene y ejerce su libertad. El segundo—que ha vivido sin ella—necesita ese sacudimiento hipnótico para reconocerla y para conjurar, con cada convulsión, los demonios de su propia incredulidad deslumbrada...) Los griegos han podido asimilar o tolerar el soplo bizantino, la profusa sensualidad de su arquitectura o de su liturgia, pero esa irrupción de lo oriental o de lo semita no ha logrado borrar la huella genuina.*

En esta teoría de la sequedad se aventura una hipótesis: que la propia pobreza del entorno—tan bello, sin embargo—obligó al hombre griego a concentrarse sobre sí mismo, en un ensimismamiento fecundo, pero sin traicionar ni repudiar ese espacio tan vigorosamente delimitado por la luz. Como si cada cosa—bella, mortal y frágil—nos mirase por última vez, exigiendo una pervivencia ideal. Un árbol solo es, si cabe, más árbol, o lo es con evidencia mucho más cegadora: los resume todos. Una rosa—se ha dicho—son todas las rosas. En esa reducción, en esa sequedad que apunta hacia la esencia y no hacia la vaga dispersión barroca, estriba, tal vez, la peculiaridad del genio griego. No sin contradicciones, pues las teogonías originarias se debaten entre el capricho y el caos. Pero pronto florecerá la ironía, preludio de la rebelión, y, tras las rebelión, la osadía de Protágoras—el hombre como medida de todas

[1] «Zeinbekiko»: música indefinida que induce a la introspección y a la improvisación; logra llevar al hombre a una total soledad; puede llegar a ser extremadamente sensual e hipnótica.

las cosas—con su coda atrevida—de las que son en cuanto que son, y de las que no son en cuanto que no son—. Sólo unos cuantos siglos median entre aquellos dioses homéricos, demasiado humanos, y la audaz dedicatoria «al dios desconocido». En el entreacto, un asombroso monumento—al Bien, a la Verdad, a la Belleza—que aún perdura: seguimos siendo griegos. Frente a la reiteración empobrecedora de la rutina —revestida de falsa variedad—, Grecia sigue encarnando la fértil rebeldía contra el oscurantismo, la alienación y el dogma. Su propia sequedad la arrancó de su ensimismamiento; ese mar de «sonrisa innumerable» facilitó la aventura.

3

LA MARIONETA Y EL HEROE

La ambigüedad es, tal vez, la condena más cruel, porque implica un rechazo en dos direcciones. Ese es el destino del héroe: semidiós, fruto espúreo. Sometido a los dioses (incluso a través de una sutil predilección), pero ajeno a los hombres, que ven en él no un ideal, sino la inútil expiación de una culpa «inocente», el escarmiento desalentador de una osadía. Prometeo encarna, en el arranque audaz y en el logro insensato de robar el fuego, un vano espejismo que recuerda la tentación edénica: «seréis como dioses». El robo y el bocado, la audacia y la desobediencia desembocan en un duro castigo. Es así como el héroe—exaltado en briosos hexámetros—viene a ser burla y grave aviso: Sísifo remontando vanamente la piedra; Prometeo encadenado y devorado por el ave; Tántalo, entre las aguas y la sed... La funesta gravitación de lo ambiguo —buscando un orden donde aquietarse—desencadena esas calamidades.

¿Qué es el héroe? Una marioneta en manos de los dioses, un simulacro de la libertad. Todo está, fatalmente predeterminado, como en un juego con trampa. El héroe crédulo se rebela, desprecia el peligro, se confía temerario. No intuye o no recuerda que hasta esa libertad está urdida como una trampa. La mano que maneja los hilos le azuza en la sombra o le ignora confusamente para que se confíe aún más. Esa mano llega incluso a ser cómplice y ampara la osadía. De pronto, frena o se endurece, amaga o castiga. La advertencia—tantas veces confusa para el héroe descreído—se torna justiciera. Edipo se sorprende a sí mismo, incestuoso y parricida, atrapado en un vértigo de fatalidad. Marioneta infeliz, espantada e inerme. Al fondo estalla la cruel carcajada de los dioses.

Hay en esos héroes ya decrépitos—tal como los soñara Pavese en sus «Diálogos con Leucó»—una melancolía degenerada. Como si, al

cabo de los años, hubieran comprendido la falacia de que han sido víctimas. Más que rencor, lo que sienten es una rebelión que reflorece: la del desdén. Escarmentados, a la defensiva, alimentando una pasividad calculada, no se dan cuenta de que es la misma mano la que mueve los hilos de esa indiferencia tardía. Así ha sido previsto y decretado. Así es y así será. ¿Cómo no ver en el destino de esos héroes nuestro propio destino? También hoy—tal vez con más envenenada sutileza—hay dioses que dictan, y siervos que se afanan por ser héroes de nada, héroes para nada. Siempre hay una mano que mueve los hilos y una marioneta que baila neciamente, soñándose libre. También nosotros somos el Ulises tentado y errante o el Sísifo que empuja la piedra vana de los días. Y así, el héroe—situado en el límite, mediador fracasado entre la usurpación y el sueño—rueda por el suelo como una marioneta decapitada.

La evidencia de ese fraude atroz debiera hacernos desistir, replegándonos en un quietismo huraño: lección de escarmiento: no prestarse a la burla, no reincidir, negarse de antemano a cualquier experiencia (porque toda experiencia es heroica, es decir, inútil). Intuyo que no es esa la lección del mito. De hecho, la figura del héroe se perpetúa. A quien nos advierte, desencantado, que la experiencia de la libertad o la del amor es un mero espejismo, le respondemos realizándola con una temeridad casi pueril. El escarmiento previo es una abstracción. Sentimos ese aviso de la experiencia ajena no como ayuda, sino como insulto. Tenemos derecho a nuestro propio fracaso y lo reivindicamos. Es nuestra única grandeza, modesta, pero inalienable. Cada marioneta—cada héroe—actúa, a teatro vacío, sin dioses, sin censores, como si desconociera el amargo final. Nadie puede sustituirnos en la tragicomedia de la vida. Nadie puede negarnos la posibilidad del viaje—tan «rico de aventuras y de conocimiento»—, aunque la meta sea mezquina: polvo y desolación.

El héroe es una marioneta teledirigida. Lo sabe, y se arriesga. El destino está escrito, pero el ciego necesita deletrearlo con sus dedos.

4

ITACA

Itaca es la decepción, el límite. Itaca es el verdadero castigo del héroe condenado a vagar lejos de esa patria ficticia; por eso Ulises finge ignorarla y rechaza a los perros que le han reconocido: porque la teme. Homero nos engaña al insinuar que ese rechazo de su héroe no es más que una estrategia para la venganza. En una versión más heterodoxa, pero más coherente, Ulises renegaría de ese triste final, eligiendo otra

vez el viaje interminable, porque ha aceptado su castigo como un don; más todavía: como una necesidad. La tardía piedad de los dioses es, realmente, una burla, la epopeya degradada: un héroe, ya decrépito, resignado a morir «lejos del mar», «abrumado por placentera vejez». Ni siquiera el poema de Kavafis—tan audazmente hermoso—salva esa decepción, porque, tras el elogio del largo camino «lleno de aventuras y de conocimiento», consagra la llegada. ¿Llegar a dónde y para qué? Itaca no decepciona porque sea pobre, sino porque es la meta, la inmovilidad que presagia la muerte, la muerte misma.

El héroe que resistiera el canto de las sirenas, sucumbe tristemente ante «la escabrosa Itaca» y pacta una derrota que no se merece. Otra vez los dioses, el «fatum». Las hazañas finales—con su secuencia de disfraces, habilidades y reencuentros, la venganza feroz, las agridulces capitulaciones y hasta el espejismo de una fidelidad conmovedora, pero tal vez inútil—no logran deshacer el equívoco. ¿Qué hace Penélope, insensata, reteniendo con sus «níveos brazos» a ese extraño que no debiera ya reconocerla? ¿Qué poder hay en ella, superior al de las sirenas o al de Circe? Se equivoca Homero al interpretar la resistencia de su héroe a las tentaciones sucesivas como un deseo de volver a la patria nativa. Itaca no debe ser la meta, sino un incidente del camino. Tal vez hubiera llegado el héroe a cumplir su venganza, revivir una noche de amor y partir otra vez.

Nos emociona el héroe aventurero, pero nos decepciona el hombre que reina sobre su holganza petrificada. ¿Cuál será ahora su destino? No basta la memoria de la aventura. Es la aventura misma la que sostiene al héroe como émulo de los dioses y ejemplo para los mortales. En su pasivo sueño—que es dormición, «imago mortis»—Ulises no podrá evitar la amargura. Su verdadero y único destino es el viaje, con Itacas de paso, con nuevos mares y nuevos peligros, retando a la muerte, no esperándola bajo la sombra del olivo o en la penumbra de la gruta. Ese final con el que Homero quiere seducirnos parece la justa avenencia de unos dioses irritados entre sí, que primero castigan al héroe y después le consuelan. Ulises ha debido morir de vergüenza, humillado por el engaño—él, que fuera un maestro de la astucia—, incapaz de oponerse a un destino que no es el suyo, atormentado día y noche por el estruendo de ese mar que le llama. Fatalmente inmovilizado, muerto en vida, no tiene otra respuesta que su desesperación. Ulises es también un Tántalo tentado. Un último gesto podría, tal vez, justificarle: yo me imagino al héroe saliendo una noche de su palacio de Itaca para reemprender el viaje sin fin, entregando finalmente su cuerpo a las olas para que ellas—que son movilidad, recomienzo perpetuo de aventura—purifiquen al desertor con la única muerte que merece: una muerte rebelde, una

muerte que encierra, dentro de su esencial quietud, la pasión del camino, el movimiento perpetuo.

No puede ser Itaca ni siquiera la última etapa, como pretende bellamente Kavafis. No existe o no está en este mundo. O, si existe, es una patria móvil como el mar, una patria engañosa que va delante, huyendo del viajero. No hay que llegar jamás a Itaca. El héroe nos conmueve cuando se hace amarrar al mástil y resiste a la seducción de las sirenas, pero nos decepciona cuando reconoce la isla y sucumbe al poder. Debió cerrar los ojos o arrancárselos. Debió pasar de largo, si era tan fuerte el ansia. Debió incluso seducir a Penélope para que abandonara con él esa isla maldita, o seguir él solo el largo, interminable viaje. La grandiosidad de la Odisea termina tristemente en ese pasaje que dice: «apareció el país, y el paciente divinal Odiseo se alegró, holgándose de su tierra, y besó el fértil suelo».

Irreprochable es el amor a la tierra natal, pero en el héroe que ha elegido el peligro y el desarraigo por amor a la aventura misma—no a su fruto perecedero—esa elección es una cobardía. En ese pasaje de claudicaciones consuma su descrédito. Ya no es héroe—es decir, ejemplo—, sino simple mortal, reyezuelo ambicioso que esconde los tesoros y se rinde a la lujuria del poder. Ni siquiera le absuelve, en la versión homérica, una duda, un remordimiento. Más astuta que él, la deidad de ojos de lechuza le hace caer en la trampa. El héroe vuelve a ser marioneta. A Sísifo, a Prometeo, el castigo mismo los enaltece, porque no hay claudicación, sino cumplimiento forzado de condena. A Ulises, la compasión final de los dioses le denigra, porque él la consiente. He ahí, sin embargo, su verdadero castigo, más sutil, pero no menos cruel. ¿Qué puede esperar ya de ese reinado sobre una isla tal vez hermosa, pero pobre por excluyente? Desde un monte se la domina. Es, en definitiva, una cárcel donde el infeliz seducido purga su deserción.

He imaginado antes el glorioso final de una Odisea apócrifa en dos posibles versiones: o la huida rebelde o el suicidio purificador. Pero cabe una última versión que empezaría tras el último hexámetro de Homero: la de un Ulises insomne a quien el mar no dejara dormir. A la rapsodia de «las paces», con la que Homero da fin a su epopeya, seguiría esa última rapsodia del insomnio: un mar que llama y que reprocha; un rumor obsesivo taladrando hasta la locura los oídos del héroe.

JOSE M.ª BERMEJO

Tutor, 43
MADRID-8

EL REFLEJO DE “NADJA” EN LOS ESPEJOS VELADOS

(Una fuente surrealista en “El Hacedor”, de J. L. Borges)

Para Aube ELLÉOUËT

PRÓLOGO

> «De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colectícia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos e interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra.»

Estas líneas, sacadas del Epílogo (fechado en Buenos Aires, a 31 de diciembre de 1960) con que Borges da por concluido su libro *El Hacedor* [1], son muy reveladoras del modo de proceder del autor, de su «manière» o «inspiración». Por otra parte, las contradicciones que contiene su propio comentario son tan patentes que nos incitaron a estudiar con mayor minuciosidad algunas de las piezas en prosa contenidas en esta «colecticia y desordenada silva».

En busca de algún elemento «personal» o ciertos «reflejos e interpolaciones», advertimos que en sus *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Jean de Milleret anuncia un prefacio de Roger Caillois, precisamente bajo el título de «Reflets et interpolations» [2], prefacio inexistente en las dos ediciones, una de ellas bilingüe, que se han hecho en Francia de *El Hacedor* [3]; en ambas, Caillois se limita a comentar los problemas planteados por la traducción de los textos de Borges. Hasta la fecha,

---

[1] *El Hacedor,* Alianza Editorial, Madrid; Emecé Editores, Buenos Aires, 1972, 156 páginas. Cfr. págs. 155-156.

[2] JEAN DE MILLERET: *Entretiens avec Jorge Luis Borges,* Ed. Pierre Belfond, París, 1967, 255 páginas. Cfr. pág. 236, núm. 82: «Voir aussi la préface de la traduction de *El Hacedor* (Le maître d'oeuvre) que Roger Caillois a faite (sic) sous le titre *Reflets et Interpolations*».

[3] *L'auteur et autres textes. El hacedor.* Edition bilingüe. Trad. de l'esp. par Roger Caillois. Coll. du Monde Entier Gallimard, París 1971, 275 págs. (reproduce exactamente, agregando el texto español la anterior edición—añadiendo el estudio sobre Macedonio Fernández—en francés: *L'auteur et autres textes.* Coll. La Croix du Sud, París, Gallimard, 1964, 188 págs.).

nuestras pesquisas no nos han permitido dar con dicho estudio en la ya abundante y densa bibliografía crítica de la obra de Borges que hemos podido consultar.

También nos llamó la atención que cinco de las piezas incluidas en *El Hacedor,* «Dreamtigers», «Dièlogo sobre un diálogo», «Las uñas», «Los espejos velados» y «Argumentum ornithologicum», hubieran aparecido con anterioridad, bajo el título general de «Inscripciones», en *Otras Inquisiciones,* que recogía textos escritos entre 1933 y 1952. Nos pareció curiosa la insistencia del autor (¿o del editor?) en publicar de nuevo las composiciones citadas a tantos años de distancia.

Frente a la monstruosidad que supondría el estudio sistemático de las fuentes, claves, «reflejos» e «interpolaciones» de la obra de Borges, que requeriría un tiempo a lo Borges, cíclico e infinito... nos contentamos modestamente con centrar nuestra atención sobre uno de los cinco textos anteriores al 52 [4], que por su tonalidad determinadamente autobiográfica (o «seudoautobiográfica»...) nos sedujo más particularmente que los demás. Se trata de «Los espejos velados».

El texto, muy denso, es lo bastante breve como para que se reproduzca aquí en su totalidad.

«Los espejos velados»

El Islam asevera que el día inapelable del Juicio, todo perpetrador de la imagen de una cosa viviente, resucitará con sus obras, y le será ordenado que las anime, y fracasará, y será entregado con ellas al fuego del castigo. Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que este temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo. La historia es harto simple, y desagradable.

[4] Si, como los suponemos, la indicación de Caillois es exacta, pues no hemos podido consultar dicha edición; ni la segunda: *Otras Inquisiciones (1937-1952),* 2.ª ed., Buenos Aires, Sur, 1952, 226 págs. (cfr. *Contribution à la bibliographie de Borges,* Jorge Luis Borges, L'Herne, París, 1964, 516 págs., cfr. pág. 489), de la que los autores de la bibliografía no dan sumario. Por otra parte, el sumario de *Otras Inquisiciones,* Buenos Aires, Emecé, 1960, 259 págs.—*Obras completas,* vol. 8—, cfr. *op. cit.,* no indica ninguna de las cinco composiciones citadas que aparecen sólo en *El Hacedor,* Buenos Aires, Emecé, 1960, 109 págs., y también en la edición francesa: *Enquêtes (1937-1952) (Otras Inquisiciones),* trad. de l'esp. par Paul et Sylvia Bénichou, París, Gallimard, La Croix du Sud, 1957, 310 págs.

Hacia mil novecientos veintisiete conocí una chica sombría: primero, por teléfono (porque Julia empezó siendo una voz sin nombre y sin cara); después, en una esquina al atardecer. Tenía los ojos alarmantes de grandes, el pelo renegrido y lacio, el cuerpo estricto. Era nieta y bisnieta de federales, como yo de unitarios, y esa antigua discordia de nuestras sangres era para nosotros un vínculo, una posesión mejor de la patria. Vivía con los suyos en un desmantelado caserón de cielo raso altísimo, en el resentimiento y la insipidez de la decencia pobre. De tarde—algunas contadas veces de noche—salíamos a caminar por su barrio, que era el de Balvanera. Orillábamos el paredón del ferrocarril; por Sarmiento llegamos una vez hasta los desmontes del Parque Centenario. Entre nosotros no hubo amor ni ficción de amor: yo adivinaba en ella una intensidad que era del todo extraña a la erótica, y la temía. Es común referir a las mujeres, para intimar con ellas, rasgos verdaderos o apócrifos del pasado pueril; yo debí contarle una vez el de los espejos, y dicté así el 1928 una alucinación que iba a florecer el 1931. Ahora acabo de saber que se ha enloquecido y que en su dormitorio los espejos están velados, pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente.

Aciaga servidumbre la de mi cara, la de una de mis caras antiguas. Ese odioso destino de mis facciones tiene que hacerme odioso también, pero ya no me importa.

Análisis

A pesar de su brevedad, subrayada por A. M. Barrenechea, quien le dedica solamente el no menos breve comentario siguiente:

> «En los "Espejos velados", relato brevísimo, aún juega (Borges) con la locura de imágenes que persiguen, de cristales que se sublevan (?) y cambian los reflejos de la realidad» [5]

la composición del texto está hecha de elementos diversos y es muy característica de la tendencia del autor a la amalgama.

Ya de por sí el título del pasaje pone al lector en condición de expectativa: en los países latinos existe la costumbre de velar los espejos en ciertas circunstancias, en caso de duelo, por ejemplo, como se velan

[5] Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957, 189 págs.; cfr. pág. 125.

las imágenes en días de Pasión; tradición que acarrea misterio y un temor semiconsciente hacia la imagen reflejada [6].

Seguidamente, Borges da comienzo al relato con una alusión de tipo tradicional islámico, que poco tiene que ver con el título, pero también del dominio público, y que es la aversión del Islam por la reproducción de la imagen del ser viviente. Y aunque la mención del eterno castigo sea menos conocida, Borges omite citar fuentes o textos precisos.

Esta referencia a la creencia mahometánica es sólo un pretexto para introducir una nota personal: «Yo conocí de chico...», con lo cual, aunque el extremado pudor de Borges por todo lo que atañe a su vida personal privada sea harto conocido, aquí no puede haber duda ni dicotomía (a pesar de su empeño por disociar los dos Borges); este «yo conocí de chico» sólo puede hacer referencia a una experiencia personal real: esas fobias tan hondamente experimentadas en la infancia y que nos persiguen a lo largo de la vida. Este «de chico», sustantivo del registro familiar, con toda su carga afectiva, remite sin ninguna duda a la realidad de la autobiografía, lo que cualquier entrevista de Borges viene a confirmar [7].

A continuación, Borges detalla, aunque concisamente, sí con toda la fuerza de una obsesión, los pormenores de aquella fobia: horror producido por la multiplicación «espectral», añadiendo una nota sobradamente personal, la de que considera el espejo como una máquina dotada de impulsos agresivos, capaz de modificar la realidad. Los «insistentes ruegos a Dios y al ángel de mi guarda» son prueba del candor infantil y contribuyen al tono de sinceridad del relato. En los detalles siguientes («yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí unas veces que empezaran a divergir», etc.) notamos ya el proceso de la elaboración del tema y la tendencia a la extrapolación, pero sin menoscabo del carácter autobiográfico, ya que el recuerdo infantil se actualiza de pronto:

---

[6] Permítasenos la referencia—tanto más probable cuanto más trivial—a una de las novelas más tradicionales, más difundidas en la Francia de entre las dos guerras: *Genitrix* de François Mauriac, París, Librairie Arthème Fayard, 1923, 156 págs.; cfr. pág. 52: La señora Cazenave asume los deberes de su rango presidiendo el velorio de la nuera odiada: «Elle dut, tout le jour, dans le salon où les volets étaient clos, les glaces voilées, les fauteuils ensevelis, accueillir des dames noires et chuchotantes sous la voilette». Nótese, por añadidura, el aspecto fantasmal de los muebles recubiertos (¡de blanco!, se supone) para la circunstancia.

[7] EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: *Borges par lui-même,* Ed. du Seuil, París, 1970, 190 págs.; cfr. página 103: «Le symbole du miroir est l'un des plus fréquents chez Borges. C'est presque l'un des plus anciens, puisqu'il apparaît dès son premier recueil de poèmes.

Etant enfant déjà, Borges avait peur des miroirs et refusait de s'endormir dans une chambre qui *en* *était* pourvue».

J. DE MILLERET: *Op. cit.,* pág. 24. J. M.: «Ah! j'allais oublier une question relative à cette période (la infancia). Votre soeur m'a dit une fois que vous aviez tous deux, à cette époque, une sorte de crainte de vos images répétées par certains miroirs anciens ou meubles d'acajou dépoli...» J. L. B.: «Oui, c'étaient mon lit, une grande armoire... ces meubles c'étaient un peu des 'speculum in aenigmate', c'étaient des miroirs obscurs. Ma chambre était dans la partie haute de la maison. Il y avait ce lit en acajou et puis cette armoire à trois glaces. Alors je me voyais multiplié disons quatre fois car je me voyais un peu dans le lit lui-même. Mais ce n'était pas tellement par peur...»

los presentimientos se convierten en realidad. La obsesión personal se ha generalizado hasta lo universal: «He sabido que este temor está prodigiosamente en el mundo»: el prodigio consiste en que la idea ha sido creadora de realidad... Con frase lapidaria, «la historia es harto simple y desagradable», Borges da fin al episodio infantil, empalmando con otro recuerdo, más reciente, más preciso, acuciando de nuevo, ¡y con qué maestría!, la curiosidad del lector.

El segundo episodio conserva el carácter de experiencia vivida. Está situado en el tiempo con bastante precisión «hacia (?) mil novecientos veintisiete» y trata de un tema bastante insólito en la obra de Borges: encuentro y relación del «verdadero» Borges con una mujer. Por ello merece la pena analizarlo despacio.

El encuentro mismo está envuelto en misterio: primera caracterización de la muchacha, «una chica sombría», con lo que el autor incurre en una casi contradicción, ya que «Julia empezó siendo una voz sin nombre y sin cara». Tampoco da ninguna precisión acerca de los motivos de la llamada o del encuentro. Pero sí insiste en los elementos distanciadores por antonomasia: el teléfono, ya de por sí misterioso e inquietante; la esquina, que tanta importancia tiene para Borges por su poder sugestivo de bifurcación... La presentación de la muchacha se hace mediante contados elementos: destacan «los ojos alarmantes de grandes», a lo que sigue una evocación escuetísima: «el pelo renegrido (?) y lacio, el cuerpo estricto», como si, fuera de los ojos, el resto de la figura no tuviera relieve ni importancia.

A esta evocación sigue una breve mención de linaje, humorística y típicamente borgiana: «era nieta y bisnieta de federales, como yo de unitarios», en la que asoma el criollismo del autor y su empedernida pasión por la paradoja y la unión de los contrarios. A esta broma, Borges añade algún detalle de tipo realista, precisiones sobre la posición económica de la familia; no indica quiénes son 'los suyos', se puede suponer o no tiene mayor trascendencia; pero sí nos hace vislumbrar la vivienda familiar, «el desmantelado caserón de cielo raso altísimo», y, sobre todo, con resumen lapidario, «en el resentimiento e insipidez de la decencia pobre» abre un universo de connotaciones que se bastan a sí mismas: pocas veces cuatro palabras han tenido tanto poder sugestivo.

La materialización de estas relaciones se verifica en lo paseos, los proverbiales caminares de Borges por calles y arrabales de Buenos Aires, y, en seguida, y como para prevenir cualquier juicio indiscreto por demasiado íntimo, el autor nos pone en guardia: «entre nosotros no hubo amor, ni ficción de amor», dándonos a continuación la causa de ello: «yo adivinaba en ella una intensidad que era del todo extraña a la eró-

tica, y la *temía*» (nótese de paso la ambigüedad de tal temor; ¿a qué teme Borges?; ¿a dicha intensidad o a la muchacha con quien pasea?), intensidad que de inmediato nos remite a los «ojos alarmantes».

Sin transición, el tono cambia, aludiendo a los temas de conversación de los paseantes en general: «es común referir a las mujeres para intimar con ellas...», reanudando así con la anécdota infantil de los espejos.

Llegamos ahora a la clave del relato: «y dicté así el 1928 una alucinación que iba a florecer el 1931». Y viene el epílogo: «Ahora acabo de saber que se ha enloquecido», y este saber reanuda con el he sabido del primer párrafo. Tenemos también la explicación del título, injustificado hasta ahora (procedimiento frecuente), pero añadiendo un elemento más (y el más terrible), ya que en su locura la muchacha atribuye al reflejo del rostro del autor en los espejos la persecución de que se cree objeto.

La conclusión, que cabe en dos líneas, es también típicamente borgiana: «aciaga servidumbre la de mi cara, la de una de mis caras antiguas», borrando así, mediante la palabra «servidumbre» y la alusión a la multiplicidad de las caras, todo posible juicio culpabilizador. Y, ante el destino, «ese odioso destino de mis facciones, tiene que hacerme odioso a mí también», Borges se alza de hombros y hace la pirueta del escéptico cabal: «pero ya no me importa».

Según avanzábamos en el análisis, que, aunque minucioso, no nos parece del todo inútil, fuimos advirtiendo que los rasgos esenciales de lo que llamaremos la anécdota central (el encuentro) se centraba cada vez con más precisión sobre una reminiscencia nuestra; no había lugar a duda, un encuentro de aquella índole, con una muchacha sombría, y la caída brusca del epílogo de la locura, se había verificado ya, en otro lugar, con otros nombres... La Julia de Borges bien podía ser una reminiscencia de Nadja...

Así las cosas, nos remitimos a la obra de André Breton, lo cual nos permitió establecer el cuadro comparativo siguiente:

CUADRO COMPARATIVO

Los espejos velados	*Nadja* [8]
Hacia mil novecientos veintisiete conocí una chica sombría: primero por teléfono (porque Julia empezó siendo una voz sin nombre y sin cara); después en una esquina al atardecer.	El 4 de octubre *, en uno de esos atardeceres totalmente desocupados y aburridísimos que tengo el secreto de pasar, me encontraba en la calle Lafayette (...). Acababa de cruzar esa glorieta, cuyo nombre he olvidado o ignoro, ahí, frente a una iglesia. De repente, cuando todavía se halla a unos diez pasos de mí, veo venir de frente a una mujer joven, muy pobremente vestida (...) [9]. Nadja ha telefoneado en mi ausencia. A la persona que se puso al habla y que le preguntó de mi parte cómo conseguiría encontrarme con ella, Nadja respondió: «Nadie lo consigue» [10].
Tenía los ojos alarmantes de grandes, el pelo renegrido y lacio, el cuerpo estricto.	Va singularmente pintada, como alguien que, empezando por los ojos, no ha tenido tiempo de terminar, y el contorno de los ojos tan renegridos en una rubia. Nunca había visto unos ojos así. La miro mejor. ¿Qué será eso tan extraordinario que pasa por sus ojos? ¿Qué será eso que se refleja en ellos, mezcla de negra congoja y de luminoso orgullo? [11] Tan frágil que apenas si toca el suelo al andar [12].

* «Estamos en 1926». (Nota del autor a la edición francesa de 1962.)

[8] En la imposibilidad de dar con una edición española de *Nadja,* la traducción de las citas es nuestra y las referencias corresponden a la última edición francesa de *Nadja,* edición enteramente revisada por el autor, París, 1964, Le Livr de poche, 187 págs. Véase la nota de la pág. 69: «On est en 1926. N. de l'aut., 1962».

[9] André Breton: *Nadja,* París, 1964, pág. 71: «Le 4 octobre dernier, à la fin d'un de ces après-midi tout à fait désoeuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue Lafayette (...)». Página 72: «Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout-à-coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrment vêtue (...)».

[10] *Op. cit.,* pág. 109: «Nadja a téléphoné en mon absence. A la personne venue à l'appareil, qui lui demandait de ma part comment l'atteindre, elle a répondu: "On ne m'atteint pas"».

[11] Página 71: «Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde». (Sobre este detalle, cfr. nota 20.) (...) «Je n'avais jamais vu de tels yeux». Página 72: «Je la regarde mieux. Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil?»

[12] Página 71: «Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant».

Era nieta y bisnieta de federales como yo de unitarios, y esa antigua discordia de nuestras sangres era para nosotros un vínculo, una posesión mejor de la patria.

Vivía con los suyos en un desmantelado caserón raso altísimo, en el resentimiento y la insipidez de la decencia pobre.

De tarde—algunas contadas veces de noche—salíamos a caminar por su barrio, que era el de Balvanera. Orillábamos el paredón del ferrocarril; por Sarmiento llegamos una vez hasta el desmonte del Parque Centenario.

Entre nosotros no hubo amor ni ficción de amor: yo adivinaba en ella una intensidad que era del todo extraña a la erótica y la temía.

Es común referir a las mujeres, para intimar con ellas, rasgos verdaderos o apócrifos del pasado pueril; yo debí contarle una vez el de los espejos y dicté así, el 1928, una alucinación que iba a florecer el 1931.

Ahora acabo de saber que ha enloquecido y que en su dormitorio los espejos están velados, pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente.

Me cuenta con algo de insistencia sus dificultades de dinero, pero más bien a modo de excusa, como para explicar la gran indigencia de su atuendo [13].

Boulevard Poissonière, Boulevard Magenta, Jardins du Palais Royal, Place Dauphine, etc.

A modo de diversión, propongo que salgamos de París: Estación de Saint-Lazare. ¡De acuerdo con Saint-Germain en Laye! [14]

Sólo el amor hubiera permitido la realización del milagro.

Puede ser que el desastre irreparable, que iba arrollando una parte de su ser, y la más humanamente definida, desastre que aquel día entreví, me alejara de ella definitivamente [15].

Ahora me habla del poder que ejerzo sobre ella, de la facultad que tengo de inducirla a pensar y hacer lo que yo quiero, más de lo que yo pienso que quiero. Me suplica de no emprender nada contra ella por ese medio [16].

Hace unos meses han venido a decirme que Nadja ha enloquecido. De resultas de las excentricidades a que se libraba en los corredores de su hotel, tuvieron que internarla en un asilo de Vaucluse [17].

---

[13] Página 71: «Elle m'entretient bien avec une certaine insistance de difficultés d'argent qu'elle éprouve, mais ceci, semble-t-il, plutôtot en manière d'excuse et pour expliquer l'assez grand dénuement de sa mise».

[14] Página 123: «En manière de diversion, je propose que nous quittions Paris. Gare Saint-Lazare: va pour Saint-Germain, mais le train part sous nos yeux».

[15] Página 157: «Seul l'amour (...) eût pu permettre ici l'accomplissement du miracle». Página 134: «Il se peut que (...) le désastre irréparable entraînant une partie d'elle même, et la plus humainement définie, le désastre dont j'avais eu notion ce jour-là m'ait éloigné d'elle peu à peu».

[16] Páginas 89-90: «Elle me parle maintenant de mont pouvoir sur elle, de la faculté que j'ai de lui faire penser et faire ce que je veux, peut-être plus que je ne crois vouloir. Elle me supplie, par ce moyen, de ne rien entreprendre contre elle».

[17] Página 157: «On est venu il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle. A la suite d'excentricités auxquelles elle s'était, paraît-il, livrée dans les couloirs de son hôtel, elle avait dû être internée à l'asile de Vaucluse».

Aciaga servidumbre de mi cara, de una de mis caras antiguas.

Otros epilogarán muy inútilmente sobre el caso (...), tal vez atribuirán a mi intervención en su vida, intervención prácticamente favorable al desarrollo de esas ideas, un valor terriblemente determinante [18].

Ese odioso destino de mis facciones tiene que hacerme odioso también, pero ya no me importa.

En cuanto a los del «¡Ah, pues sí!, del «Ya lo ve usted», del «Ya lo decía yo», del «En tales condiciones», de todos los cretinos de poca monta, huelga decir que prefiero dejarlos en paz [19].

Elaboración del tema

Lo primero que salta a la vista (y, para hablar con toda sinceridad, lo que, de buenas a primeras, abrió el camino de nuestra indagación) es la fecha que menciona Borges: «hacia mil novecientos veintisiete» dice, jugando una vez más con su lector, induciendo a la duda de la imprecisión («hacia») dentro de la precisión (mención concreta del año). Cuanto más que dicha fecha es biográficamente muy verosímil para un encuentro de tal índole (Borges tiene entonces veintiocho años). Pero el 'hacia' nos hace dudar de la veracidad autobiográfica de la anécdota. Hay fechas en la vida sobre las que no se puede dudar.

Borges, pues, recurre a uno de sus procedimientos favoritos, mistificar al lector, aunque con detalles ínfimos, a tal punto que resulte imposible determinar si se trata de un acontecimiento real o de una simple reminiscencia literaria. ¿Acaso simbiosis de ambos elementos?

Con otras dos indicaciones temporales («dicté así el 1928») el autor deja también suponer que dicha relación no ha sido sólo episódica, sino que ha tenido un desarrollo temporal, hasta la locura en 1931.

Todas estas fechas, punto más punto menos, coinciden casi exactamente con la «aventura» de Nadja.

Otro punto de comparación es el misterio que rodea al encuentro, y lo fortuito del caso, que se pone en seguida en paralelo con el otro encuentro y con toda la teoría bretoniana del «hazard objectif».

La personalidad de Julia está descrita mediante tres enfoques principales:

[18] Páginas 157-158: «D'autres que moi épilogueront très inutilement sur ce fait (...), peut-être attribueront-ils à mon intervention dans sa vie, intervention pratiquement favorable au développement de es idées, une valeur terriblement déterminante.

[19] Página 157: «Pour ce qui est de ceux du 'Ah! alors', du 'Vous voyez bien', du 'Je me disais aussi', de tous les crétins de bas étage, il va sans dire que je préfère les laisser en paix».

— evocación física (ojos, pelo, cuerpo estricto) absolutamente similar a Nadja..., si bien esta última es rubia, y morena, morenísima, la argentina [20];

— situación económica precaria, rasgo esencial también no sólo de la personalidad de Nadja, sino de toda su conducta ante la vida;

— un rasgo añadido, típicamente borgiano, sobre el pasado político-social de la familia de Julia, que actúa como una «argentinización» del modelo o que es simple *leit-motiv* del autor [21] o paradoja destinada a evocar la ambigüedad de la relación.

Los paseos, que imaginamos largos y frecuentes, con indicación precisa de nombres de calles y arrabales, nos remiten también a las andanzas de André Breton con Nadja por París, y de paso notemos el rasgo de pudor «de tarde, contadas veces de noche» y la precisión «no hubo amor, ni ficción de amor», que nos remiten asimismo a la voluntaria ambigüedad de la relación parisiense, confirmada por el propio Breton con la supresión en la edición de 1962 de la única alusión a relaciones eróticas en relación con el viaje a Saint-Germain en Laye; Breton suprime la frase: «Nous y descendons vers une heure du matin à l'Hôtel du Prince de Galles», como para borrar definitivamente toda alusión a un vínculo de amor físico [22].

El poder psicológico (mágico, dice Borges) del autor sobre la muchacha es también tema central de Najda y tema que Breton no dejará de analizar en libros sucesivos [23].

En cuanto a la locura, a la culpabilidad (y su rechazo), están ampliamente comentados por el creador del movimiento surrealista [24].

Lo que sí es típicamente borgiano es el enlace de dicha locura con el recuerdo de la infancia, el horror a los espejos y el tema inicial de

---

[20] Trátase indudablemente del deseo de «argentinazción» del modelo. Pero la transformación capilar de la heroína puede ser también una ínfima superchería más por parte de Borges y nos induce a ponerlo de nuevo en paralelo con el libro de André Breton; paralelo divergente, claro está, pues adivinamos la sonrisilla divertida del primero frente a las indignaciones del autor de *Nadja:* «Quelqu'un suggérait à un auteur de ma connaissance, à propos d'un ouvrage de lui qui allait paraître et dont l'héroïne pouvait trop bien être reconnue, de changer au moins *encore* la couleur de ses cheveux. Blonde, elle eût chance, paraît-il de ne pas trahir une femme brune. Eh bien, je ne trouve pas cela enfantin, je trouve cela scandaleux». *Nadja,* pág. 18.

[21] Cfr. múltiples alusiones a los antepasados, al bisabuelo Isidoro Suárez, que tomó parte en la guerra de Independencia; al abuelo Francisco Borges. En el mismo volumen ver «Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1835-74)», *El Hacedor, op. cit.*, pág. III.

[22] Cfr. *Nadja,* André Breton par Robert-A. Jouanny, París, Ed. Hatier, 1972, 80 págs. Página 27: «Ce détail a disparu parcequ'il était le *seul* dans tout le récit à pouvoir résoudre l'ambigüité de la liaison».

[23] Cfr. *Nadja, op. cit.*, pág. 128. «Elle, je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil.» Cfr. *L'Amour fou,* Arcane 17...

[24] Cfr. *Nadja, op. cit.*, págs. 164-168.

la prohibición islámica, aunque, claro está, también hay un paralelo posible con las excentricidades de Nadja en su hotel.

La composición de «Los espejos velados» se revela, pues, como una simbiosis entre tres elementos de procedencia heteróclita y que se pueden resumir así:

1) Un precepto del Islam, de tipo proverbial, que forma parte del trasfondo cultural popular del Occidente mediterráneo.
2) Una fobia de la niñez, que enlaza con los grandes temas de Borges sobre el reflejo, la imagen y los espejos, y que el autor pone en paralelo con la prohibición mahometánica.
3) Una reminiscencia literaria en sus rasgos más sugestivos y puramente anecdóticos:

    a) estéticos (misterio del encuentro, fisonomía de la muchacha);
    b) dramáticos (miseria, paseos y conversaciones, locura).

Los tres elementos sólo enlazan entre sí por la forma y el tono de la autobiografía. Pero, al contrario de otras muchas composiciones en que la autobiografía no es más que una figura de estilo, cobra aquí los acentos de la sinceridad y de la verosimilitud; en una primera lectura casi nos dejamos convencer de que el episodio de Julia puede ser una confesión del verdadero Borges.

La comparación con la Nadja de André Breton, que nos proporciona la médula del relato, así como la ausencia total de alusión a esta supuesta relación en el resto de la obra de Borges, hacen altamente improbable la veracidad de la anécdota, y nos llevan a concluir de que se trata real y deliberadamente de un *reflejo* de Nadja...

Si acaso hubiera en la biografía de Borges algún amor de juventud hondo y secreto (como comentan sus biógrafos) que pudo tener rasgos comunes con la relación de Breton y Nadja, y mezclarse simbióticamente con la «reminiscencia» surrealista, dejemos a Borges sus misterios y no indaguemos en tales arcanos...[25] Para nosotros, la Julia de «Los espejos velados» es una prueba rotunda de la influencia del surrealismo

[25] A este respecto una nota de J. de Milleret *(op. cit.)* nos da de la vida íntima de Borges y de la personalidad de la madre una imagen verdaderamente espeluznante: «Doña Leonor Acevedo de Borges (1876): Mère de Jorge Luis Borges et de Norah. Grande dame et personnage hors série. D'une beauté remarquable dans sa jeunesse en garde encore les traits à 91 ans. (...) Etonnamment jeune de corps et d'esprit, administre avec énergie les intérêts de l'écrivain qui serait sans cela un généreux bohême sans aucune notion de la vie pratique. Lutte avec constance pour préserver son fils des gourgandines qui tentent de le subjuguer...». Por lo visto ese mismo año 67 Jorge Luis escapó a las «gurgandinas» contrayendo matrimonio... (Sobre el libro de Milleret remitimos al lector curioso a la crítica de Félix Grande, *Mi música es para esta gente,* Seminarios y Ediciones, S. A., Madrid, 1975, 280 págs., págs. 135-145. Horrendo defensor de Borges.)

francés, y más particularmente de André Breton, sobre el pensamiento y la cultura occidentales, y más, sobre la idea que nos formamos del mundo.

Lo que sí se podría plantear aquí y ahora es el problema de la influencia que tuvo, o pudo tener, el surrealismo sobre la trayectoria mental de Borges, *el cual no se ha explicado nunca claramente sobre* ello [26]; escritura automática, interpretación de los sueños, azar objetivo... tantos temas que debieron de coincidir con la problemática de Borges, sus gustos, sus tendencias... Pero no cabe duda de que los puntos comunes a los dos escritores se desarrollan en planos tan distintos, con finalidad tan diferente que, en rigor, poco tienen de común. Si para Borges la única finalidad de la creación literaria es la elaboración estética, para Breton lo esencial fue siempre el tener una actitud ética ante *todos* los fenómenos de la existencia, incluida la literatura. Por eso, Borges es un «hacedor» de imágenes y André Breton un creador de mitos...

«Yo, desgraciadamente, soy Borges», dijo éste en alguna ocasión.

Para nosotros, afortunadamente, Borges es Borges, André Breton es André Breton, y un libro no son todos los libros... [27]

RAQUEL THIERCELIN-MEJIAS

87160 CADENET (Francia)

[26] Cfr. GEORGES CHARBONNIER: *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, París, Gallimard, 1967, 133 páginas, *págs. 33 y sigs.* «*G. C.* Les ultraïstes, lorsque l'âge est venu (...) se sont-*ils* tournés vers le surréalisme? J. B. Non, pas en Argentine, que je sache. Je crois que ma génération s'est tournée plutôt vers la poésie régulière, vers le classique ou le romantique. Et quand le surréalisme est venu, on l'a regardé avec quelque méfiance. Il y a eu des surréalistes chez nous, mais ce ne sont pas les mêmes (sic), ce sont des jeunes qui nous voient un peu comme de vieux pompiers, nous les vieux messieurs qui étions ultraïstes de notre temps. G. C. L'apparition du surréalisme est-elle récente en Argentine? J. B. Je crois qu'il y a quelques surréalistes, mais j'ai perdu la vue depuis dix ans, j'ai mes devoirs, enfin mes travaux de directeur de la Bibliothèque Nationale, j'ai ma chaire de Bibliothèque Anglaise et Américaine du Nord à l'Université, j'étudie l'anglo-saxon, j'ose étudier le norrois (...)», etc. La manera que tiene Borges de soslayar la pregunta es sorprendente. ¿A este rechazo deliberado no corresponderá acaso el sentimiento de una influencia no por secreta menos profunda?

[27] A modo de epílogo sobre las llamadas «influencias». El azar de las lecturas de verano nos hace descubrir en un libro no muy reciente (ALAIN JOUFFROY: *Le Temps d'un livre*, París, 1966) una bastante increíble mescolanza de «reminiscencias» tan torpemente «elaboradas» que no podemos dejar de citar algunos pasajes característicos. Aquí también se trata del encuentro con una mujer, aunque Sabine no tiene desgraciadamente ni la trágica fantasía de Nadja, ni el hondo misterio de la Maga:

> «La mujer que había fijado aquella cita por teléfono sería insuficiente decir que su voz era grave, que sus ojos muy claros taladraban de un amanecer marino su rostro de fruta oscura» (pág. 54).

En cuanto al narrador, así es como se autoanaliza para explicarse ante Sabine:

> «Mais il y a quelque chose que vous ne pouvez pas comprendre (...)». En «pero hay algo que no puedes comprender (...). En realidad, yo duermo, sueño sin interrupción, no establezco ninguna separación entre lo que se desarrolla en mi mente y lo que desfila por delante de mis ojos. Por eso, que esté en un umbral o que no lo esté, es igual. París, en mi mente, es una fortaleza de que no he podido evadirme (...). ¡No, Sabine, no! Yo no he elegido a 'Iván'. Iván me fue impuesto 'desde arriba', por el 'Director', como compañero de celda. (...) Porque Iván, ¿quién es? ¿Un individuo? Y yo, ¿otro individuo? Los individuos no tienen ninguna realidad. Lo único que tiene realidad es el sueño. Iván forma parte de mi sueño, es la fatalidad: no se 'prefiere' la realidad, se está dentro de ella» (págs. 207-208).

Lo mismo que para Borges un hombre es todos los hombres, el tiempo una sucesión de ciclos el universo tal vez la reproducción fiel y exacta de un monstruoso mapa de geografía, Jouffroy imagina extrañas asimilaciones:

> «Si este libro se escribe es que empezó el día en que, calle Jacob, me pregunté si la ciudad entera no desplegaba exactamente el mapa de mi cerebro, si mi cerebro no coincidía, en todas sus ramificaciones, con el plano de París, y la pregunta que me planteo desde entonces, saber si un hombre que anda y se extraña de ver aparecer nuevos rostros delante de él, no es, en el mismo momento, no es él que se sitúa a sí mismo en el espacio de un libro» (pág. 199).

Para terminar por el principio, citaremos uno de los dos exergos que, a modo de justificación, encabezan el libro:

> «Todo personaje, toda circunstancia, todo elemento de diálogo o de monólogo que parece reflejar aquí el pensamiento del escritor no podría ser a sus ojos sino pura coincidencia con el hoy y tal vez el mañana del pensamiento vivido por todos.»

Como conclusión nos complacemos en repetir que, afortunadamente, ¡un libro *no son todos* los libros!

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

HEMINGWAY, VEINTE AÑOS DESPUES (1961-1981)

Uno tiende a morir alrededor del mes en que ha nacido; quizá nunca sepamos por qué, pero así lo escuché alguna vez decir no recuerdo a quién y podríamos dar no pocos testimonios de esa oprobiosa casualidad. Uno de ésos es precisamente el de Ernest Miller Hemingway, hijo de Clarence Edmonds Hemingway—médico, aficionado a la vida al aire libre, la pesca, la caza, la conservación de serpientes en frascos y la taxidermia—y de Grace Hall, bella mujer, contralto fracasada y pésima ama de casa. Ernest, Ernie, Hem, Hemingstein o simplemente Mr. Papá, nació, en efecto, el 21 de junio de 1899 y murió de muerte violenta el 2 de julio de 1961, víctima de su propio mito y en día domingo. Ese día domingo comenzaba a hacer calor aun en Ketchum, Idaho, y el hombre corpulento, que había sido capaz de «esculpir un estilo para su época en un bastón de nogal», según una módica traducción del hermoso verso de su paisano y contemporáneo Archibald Mac Leish, se había levantado muy temprano para seguir con un rito disciplinario nacido en los viejos tiempos de la rue Notre Dame des Champs. Mary, su mujer, dice que la noche anterior le oyó canturrear una tonadilla italiana en otro tiempo muy divertida: *Tutti mi chiamano bionda;* todavía en pijama fue al anaquel de las armas, escogió una escopeta de dos cañones y apoyándosela en la frente de un atronador disparo se voló la cabeza.

Todos los diarios del mundo titularon la noticia con tipografía de catástrofe. Pero curiosamente, casi ninguno se atrevió en un primer momento a decir la verdad; casi todos recogían la versión conyugal piadosa, puritana y absurda que atribuía el desastre a un accidente. Nada más incongruente e injusto: ¿Ernest Hemingway, el matador de leones, el legendario campeón, víctima de la torpe chapuza de un nova-

to? Jamás él mismo—un apasionado por los *cojones,* como a él le gustaba decirlo en castellano—hubiese tolerado semejante versión.

No quiso morir como «el pobre Scott» (Fitzgerald) de un modesto síncope cardíaco, ni como Thomas Wolfe—el gigante derrumbado por un aneurisma—, ni como su admirado insólitamente confeso Mark Twain en su cama y haciendo chistes. Tampoco como su *alter ego,* el envejecido coronel de *A través del río y entre los árboles,* que no muere con las botas calzadas. El prefiere la destrucción, total y absolutamente inequívoca, fiel a sus creencias—«un hombre puede ser destruido, pero no vencido»—, a su estilo, a su idealismo estoico, a esa vocación de pureza deportivamente atroz que lo llevaba a postular que el último gesto de Sócrates es el gesto esencial del hombre, como tan lúcidamente afirmara Elio Vittorini, otro gran virtuoso de las palabras.

De todos los escritores, Hemingway es, probablemente, de quien más se ha escrito. Sus obras, sus hazañas, sus amores, sus amistades, sus opiniones—que van desde cómo preparar un *bloody Mary* hasta las aparentemente *sencillas,* sobrias disquisiciones sobre la existencia de Dios—han sido analizadas, desmenuzadas, descuartizadas, sometidas a pruebas de laboratorio por una horda heterogénea y desigual que abarca a profesores, escritores, estudiantes que aspiran al doctorado y plumíferos de revistas del corazón. Y allí precisamente está su grandeza y su debilidad—nunca su miseria—, la causa de su despiadado derrumbamiento final. A él le gustaba competir y cayó en la trampa de ese juego; fue—en este oficio desgraciado de escribir—un gladiador, lo contrario de un Kafka; un estoico que amaba el espectáculo; un campeón de la *virilidad* (sea cuales fueran las oscuras razones que le llevaran a tratar siempre de *demostrarla),* y un hombre que admite su propio espectáculo acaba también obedeciendo sus reglas de juego: los espectadores de Ernest Hemingway crearon la imagen, el arquetipo Ernest Hemingway, de modo que a él, tempranamente—y citamos otra vez los versos de Mac Leish:

> *¿Y qué le sucedió? La gloria se le vino.*
> *Viejo combatiente antes de los veinte años;*
> *célebre a los veinticinco; a los treinta, un maestro*

se le impuso el protagonismo de la fama que *debía* cumplir, y él para seguir siendo el campeón lo aceptó. Cayó presa y víctima de ese juego urdido, no importa aquí si consciente o inconscientemente, con los demás, porque de muchas maneras estaba de acuerdo con su propio código vital: un código que no entendía el caos ni la ambigüedad y que, por lo tanto, resultaba maniqueo, no porque agrupara a los hombres en

buenos y malos, sino porque los dividía en duros y blandos. Esta vara de medir la usó no sólo para sus propios personajes, sino también para calificar a la gente que le rodeó y estuvo vinculada a él, y, sobre todo, para él mismo. Un duro y un solitario, un autoabastecido, «un hombre sin mujeres» (y, en esto, recuérdese: un escritor, un verdadero escritor, jamás escribe impunemente), un pionero en permanente ansiedad por medir sus fuerzas con las grandes praderas, el inmenso mar tenebroso, por gritarle desde abajo a ese dios furibundo y apasionado que escudriña inquieto y ansioso las hazañas de los hombres atrevidos. Es decir, un hombre, una especie de hombre *típicamente americano*. Y eso es, precisamente y sobre todo lo que Hemingway fue, quizá sin admitirlo, que esto en el balance importa poco.

Tal vez, y he aquí una opinión aventurada, hasta Hemingway, el mundo culto—por mejor decir, Europa—no había leído verdaderamente a un escritor americano. Henry James y Eliot, por ejemplo, para hacerse *oír,* debieron, o quisieron, convertirse en europeos. Poe, vía Baudelaire, fue leído por sus viejas inferencias europeas, al decir de D. H. Lawrence, alguien que casi siempre acertaba en sus arbitrariedades. Melville mereció la lectura de esos círculos de iniciados cuando hacía décadas que había muerto solitariamente neoyorquino, y fueron Sartre o Gide, Pavese o Vittorini, los que señalaron con un dedo vigoroso y fascinado a un Dos Passos, a un Faulkner, logrando conmover a una escasa pedanía de lectores. Ni hablar de los demás, que se impusieron cuando el poder americano emergió de la segunda guerra mundial como el ombligo imperial.

Con la excepción de los tempranos relatos de Nick Adams y de *Tener y no tener,* el resto de la obra de Hemingway—una veintena de títulos—está *ambientado* o, mejor, ocurre fuera de su América natal: en Europa, Africa o el Caribe. Y, sin embargo, E. H. fue el más *americano* de los escritores, casi o seguramente a la par de Whitman, si nos olvidamos o no incluimos a Thoreau por no ser considerado escritor de ficción—fea palabra—, si es que la ficción existe. Todos los demás, hasta él, quién más o quién menos, son herederos o tributarios de los Padres Peregrinos, es decir, de europeos trasplantados a una tierra nueva, pero aún sometidos subconscientemente al viejo código de la piedad (¿tal vez, mejor, pietismo?) y del pecado; y esto es así no sólo en los fundadores, como Héctor St. John de Crèvecoeur, Fenimore Cooper o Hawthorne, sino también en Melville, Emerson o Miller, herederos todos de una acumulación cultural y de una concepción moral que los respaldaba y les otorgaba sentido. Pero también testigos a contramano de sus propios momentos. Quiero explicar: ni los embarcados en el *Mayflower* ni los sucesivos oleajes posteriores fueron pobres o inde-

fensas víctimas de la intolerancia europea, puesto que—y esto ya se ha dicho de varias otras maneras muchas veces—si en algún lugar del mundo existía en aquel momento tolerancia y espacio civilizado para convivir era precisamente en Europa. Los que llegaron entonces lo hicieron para lograr un mayor espacio *corporal* y transportaron todos los vicios, las gracias, los gestos de las viejas culturas de sus ancestros. Es decir, dentro de sus baúles venían también la Biblia, Calvino, Tocqueville y Lutero, el demonio; y, además, ese Dios terrible y duro que premia—con macabro sentido del humor—sólo a los que ganan. ¿Cómo explicar, si no, las *letras escarlatas,* Salem, y su versión *western:* el linchamiento tanto de los «malos» como de aquellos que no huelan igual, de los «pájaros pintados»?

Toda esa herencia, esa cultura salvacionista del alma, creó una literatura, un arte profundamente moralista, de lo cual Whitman es la primera excepción. Hemingway será la otra, aunque ambos participen también del más crudo y rudo individualismo de los pioneros. O tal vez por eso mismo. En Hemingway, como en Whitman, el alma no es superior a la «carne», al cuerpo. Un hombre es el cuerpo de un hombre; un cuerpo es también un alma. Pero el alma y el cuerpo se responsabilizan recíprocamente, se exaltan, se desaniman, se destruyen. Pero la muerte no escandaliza... «un hombre sólo puede morir una vez; le debemos a Dios una muerte... y que vaya por el camino que quiera; el que muere este año se libera el próximo». Burgess cuenta de qué modo le impresionó al joven aprendiz de guerrero en el Piave esta sentencia de *Henry IV.* La muerte. Y el amor. ¿El cabo Krebb es un «inmoral» porque se da cuenta que ya no quiere a su madre? No; Krebb es un alma y un cuerpo enfermos, golpeado, destruido; porque le han destruido la ilusión, que es el motor del cuerpo. En las *Nieves del Kilimanjaro* el escritor no está solamente enfermo, gangrenado, podrido, sino des-almado, es decir, está des-almándose precisamente porque está pudriéndose; ya no puede luchar ni esperanzarse; ya no puede amar. Porque no son las palabras—mucho menos las «grandes palabras»—ni los castigos o penitencias, ni siquiera la piedad, lo que nos trasciende. La única forma de trascendernos es amar o morir. Saber amar y saber morir. Y aquí volvemos a citar palabras ajenas, dichas certeramente por alguien a quien desgraciadamente no recordamos en este momento: *Across the river* es la historia de un hombre que se está muriendo, y que habla y discurre porque está muriendo, que se embriaga y que se enamora porque se está muriendo.

Hemingway supo morir fiel a su propio código. ¿Supo amar? Escojamos una cita—habría un montón—. Esta es de *Islas en el Golfo,* su libro póstumo, quizá el más imperfecto, pero quizá también el que

compendia a todos los suyos. Habla su otro-yo Thomas Hudson con Guillermito:

> —Tommy—dijo Guillermito—, te quiero, hijo de puta, y no te vayas a morir.
>
> Thomas Hudson lo miró sin mover la cabeza.
>
> —Trata de comprender, si no es demasiado difícil.
>
> ....
>
> —Creo que comprendo, Guillermito—dijo.
>
> —Qué mierda—dijo Guillermito—, jamás comprenderás a los que te quieren.

Así fue. El también, como Thomas Hudson, quizá jamás comprendió a los que lo quisieron. O quizá no pudo soportarlo. No le alcanzó. Todo el amor apasionado y terco que puso durante toda su vida para labrar, esculpir con maestría inigualada (esa que no se puede imitar sin caer en el ridículo) «un estilo en un bastón de nogal» le alcanzó nada más para eso; y todo lo otro fue sacrificado con ese beneficio. Es de algún modo el destino desdichado del artista, no poder amar más que lo que sale de sus manos, como los dioses, pero con nostalgia, flaqueza o atributo que los dioses no se permitieron. Así sucedió con todos sus más prójimos, con sus amigos, con sus mujeres. Aquellos que más le ayudaron y admiraron—que es una forma de amar—fueron víctimas de sus enconados, muchas veces canallescos ataques, como los usados contra Sherwood Anderson o Scott Fitzgerald. Y sus mujeres. Se dio cuenta—ya envejecido, a punto de ser destruido—que había amado de verdad a una sola, Hadley Richardson, la primera; las otras tres parecieron haber sido casi como trofeos de caza, consecuencias de apuestas jactanciosas o, quizá la última, tardío refugio para un hombre herido de muerte, puesto que ya comenzaba a imitarse a sí mismo. *París era una fiesta,* ese libro «algo amargo», como dijo Dos Passos, es un documento demasiado transparente como para reiterar sus citas. Pero en *Islas...* encontramos otras no menos expresas:

> «Por más que en realidad nunca le hubiera importado el éxito, lo había alcanzado en casi todo, salvo en su vida matrimonial. (...), y todavía seguía queriendo a la primera mujer de quien se había enamorado.»

Y junto con esta nostalgia del amor perdido, del amor «primordial», sus últimas páginas, quiero decir, aquellas previas—y por él las más queridas, dicen—a su propia destrucción, está presente, reiterada—«la memoria es también un hambre»—, la de aquellos años de duro, despiadado aprendizaje en París: «... una ciudad muy vieja y nosotros

éramos jóvenes y nada era simple, ni siquiera la pobreza ni la riqueza repentina, ni el claro de luna, ni el bien ni el mal, ni la respiración de un ser dormido al lado de uno en el claro de luna...» Este hombre, este *big star,* este suntuoso protagonista de safaris, durante los cuales todos los negros lo admiran y veneran:

> —¡Molo!—grito él.
> —Sí, bwana.
> —Trae whisky con soda.
> —Sí, bwana.

este musculoso campeón que recibía a sus amigos en su *suite* siempre reservada del Sherry-Netherland, bebía con celebridades casi parejas en el Stork Club, que opinaba con soltura y apodícticamente sobre las mejores cosechas del Perrier-Jouet y le gustaba fotografiarse con Marlene Dietrich porque a ella le complacía, en sus momentos de verdad, cuando los ruidos, las luces artificiosas enmudecían, volvía su corazón hacia el pasado y evocaba aquellos días de laboriosidad oscura y tenso, de ansiedad, de descubrimiento de todo aquello que siempre está y estuvo allí, pero que cada hombre debe redescubrir alguna vez por sí mismo, cuando se es joven y se puede jugar a cara o cruz, puesto que la juventud es el único riesgo que se asume con alegría. «Tenemos que vivir el presente y no perder ni un minuto, decía Tatie a Hadley sobre el puente del Carrousel.» Ese mismo hombre, rodeado de gatos y de opulencia, miraba el mar desde su finca *Vigía,* ya a punto de abandonarla para siempre, y recordaba sólo aquellas cosas, aquellos momentos a salvo ya, lejanos, de toda competición:

> —Papá, cuéntame algo más de cuando tú y la madre de Tommy érais pobres. ¿Cómo fuisteis de pobres?
> —Bastante pobres—dijo Roger—. Me acuerdo que tu padre solía preparar todos los biberones de Tommy por la mañana y después se iba al mercado a comprar la verdura mejor y más barata...

Y también, en aquellos días finales, volvía una y otra vez a aquella imagen del amor malversado: «Cuando volví a ver a mi mujer, parada en el borde del andén al entrar el tren a la estación entre las pilas de madera, quise estar muerto antes de haber amado a otra que no fuera ella.»

«Podría ganar mucho dinero yendo a Hollywood o escribiendo cualquier porquería. Pero escribiré lo mejor que pueda y con la mayor veracidad posible hasta que me muera. Tengo la sensación de que no me moriré nunca.» Esta conducta, esta verdadera profesión de fe—conte-

nida en una carta a su traductor ruso, en 1939—, la mantuvo invariablemente. Y sólo se equivocó en la última afirmación.

A veinte años de su muerte, todo el anecdotario, la chafalonía de la fama, el estrépito, la iconografía que tanto persiguió y le persiguieron, va quedando atrás, a punto de convertirse en olvido. Y queda, más nítidamente, su maestría de narrador. Su vida fue siempre la de un pionero solitario, la de un buscador de nuevas fronteras. Su sensibilidad extremada (que él trataba de esconder o disimular debajo de su apariencia de hombre de pelo en pecho), su fino oído para captar la esencia del habla de su pueblo recogida «en los medios boxísticos y de las comisarías de policía» en sus años de aprendizaje, su atenta lectura de las Crónicas o del Libro de los Reyes en la Biblia del rey Jaime, la lucha encarnizada con o contra los adjetivos y verbos, su vocación por las palabras «de cuatro letras», su afán empeñoso por no explicar nunca, sino mostrar y sólo una parte; y de no opinar, o de opinar en forma aparentemente tautológica; su magia para crear con las palabras cotidianas, aunque astuta y sabiamente elegidas, las fábulas, las de siempre o las únicas: las del amor, la muerte y el destino, a veces apelando a gigantescos embustes, pero siempre acertando, porque el artista, aun cuando mienta—y, creo, sobre todo cuando miente—, acierta; su búsqueda incesante de la pureza, del amor, de los paraísos perdidos a lo largo de un agónico combate en los que ha usado—sin el menor ambage—las viejas, eternas simbologías del mar tenebroso y el gran pez; su vida entera fiel a su propio código, asumida con la lúcida conciencia de que una de sus normas, la postrera, postula que el hombre es también su propia derrota. Su certeza, clara desde un principio, de que un escritor «debe intentar siempre algo que nunca se ha hecho o que otros han intentado sólo para fracasar». Esto, todo esto que él había conquistado ganando espacios vírgenes, adelantando un poco más allá la línea de frontera, lo dejó al cabo más solo que nunca y vacío. Ya nada le quedaba del festín de la vida, y aun así podría haberse alegrado por todo aquello—mucho más que muchos—que había vivido, arrebatándoselo a la muerte. Pero ya no pudo; estaba demasiado enfermo y vulnerable como para volver a retratarse de pie junto al león abatido. Y dicen que en aquellos últimos días tuvo miedo. Y el miedo es más insoportable que la muerte. Así fue.—*HECTOR TIZON (Torrelaguna, 65, 1.º D. MADRID-27).*

ACERCA DE LA EXPOSICION ANTOLOGICA DE TAPIES *

Fue Tapies—con Cuixart, con Ponç, con Tharrats—uno de los cuatro pintores que en un momento de excesivo inmovilismo pusieron al día la escuela de Barcelona en 1948. No sólo fundaron entre los cuatro el grupo Dau-al-Set, sino que crearon la más hermosa y minoritaria revista de arte que ha existido en España. Se llamaba igual que el grupo, Tharrats la imprimía con un cuidado extremo y, a pesar de la insuficiente difusión popular, modificó el ambiente a través de una minoría cultivada que se afilió con ahínco a la renovación.

El surrealismo era entonces la tendencia que había que recuperar en España, y como surrealista se inició Tapies, tanto por la preponderancia de elementos oníricos en sus primeras obras conocidas como por la representación de formas emanadas del inconsciente. Un surrealismo que tomó un carácter abiertamente irónico en algunos de sus lienzos, mientras que en otros se desenvolvía en un ambiente poético-intelectualista, mágico y onírico, lleno de sugerente simbología.

Su deseo de experimentación le llevó a realizar obras de muy diversa índole, desde sutiles dibujos de un grafismo finísimo a *collages* de hilos y materiales de desecho. El uso de este tipo de materiales y la continua provocación son características que ya se habían dado en el movimiento surrealista—deshecho como tal en 1944—, quien, a su vez, lo había heredado de Dadá. También podemos encontrar en estas obras conexión con el existencialismo, por lo que tiene de enraizamiento en unos conceptos irracionales, en el absurdo y en la vivencia directa. Pero no pretendo crear más sentidos de los que ya se han dado a la obra de Tapies.

Hasta 1951, la temática se había ido haciendo cada vez más literaria, pero en los dos años siguientes Tapies reacciona contra ese contenido excesivamente literario del surrealismo creando unos ambientes en los que sólo quedan ecos de la realidad, ordenados en una estructura rigurosa, de inspiración geométrica, en la que signos y símbolos mágicos le confieren una distinguida eficacia expresiva. Es precisamente entre 1953 y 1955 cuando se produce el asombroso hallazgo de nuevos caminos, que Tapies hace definitivamente suyos. Sobre ello dejemos hablar al autor, quien en su libro *La práctica del arte* [1] nos cuenta:

«Con un ensañamiento desesperado y febril llevé la experimentación formal a unos grados de maníaco. Cada tela era un campo de batalla en

---

* Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1980.

[1] TAPIES: *La práctica del arte*. Ed. Ariel, Barcelona, 1970.

el que las heridas se iban multiplicando cada vez más hasta el infinito. Y entonces acaeció la sorpresa. Todo aquel movimiento frenético..., a fuerza de arañazos, de golpes, de cicatrices, de divisiones y subdivisiones que infligía a cada milímetro, provocaron súbitamente el salto cualitativo. Todo se unía en una masa uniforme. Lo que fue ebullición ardiente se transformaba en silencio estático.

Y un día traté de llegar al silencio con más resignación... Los millones de furiosos zarpazos se convirtieron en millones de granos de polvo, de arena... Ante mí se abrió de repente un nuevo paisaje... Sugestión de raras combinaciones y estructuras moleculares... Y la sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros.»

El encuentro con la materia determina un cambio radical en su pintura. A partir de aquel momento su fuente de inspiración es la materia señalada por el azar: los viejos muros en los que el estigma de la naturaleza se amalgama con la impronta del hombre, la sedienta tierra cuarteada, la arena atravesada por huellas, los materiales de derribo, los objetos más usuales y cotidianos... En la mayor parte de los casos intenta reproducir las formas y calidades de este aspecto de la realidad, no siempre apreciado, pero no por ello menos verdadero, que motiva toda su obra.

En este intento de reproducir calidades murales y de arena necesitaba, ante todo, acentuar la sensación de opacidad, por lo que en muchos casos le es preciso sustituir la transparencia del óleo por la solidez mate y desecada de las capas de látex. Y sobre la materia densa y uniforme incrusta las formas relacionadas con nuestra vida habitual, arrancadas de la realidad tanto como las calidades matéricas. Las pisadas, los grafitos, las secuencias numéricas, los trazos, parecen emerger al azar en cualquier lugar del cuadro. Sin embargo, ni están abandonados a la casualidad, ni tienen una finalidad únicamente pictórica, aun cuando ésta, sin duda, existe. Los textos y palabras tratan de provocar un impacto o un condicionamiento, mientras que las letras construidas con deliberada incoherencia se convierten en un elemento abstracto debido a la desarticulación del lenguaje.

La mancha, que muchas veces se presenta como elemento discordante en la armonía del lienzo, no es un mero hecho estético; es la huella de un ser animado cuya presencia se hace necesaria.

En otros casos, la suma de yesco, cola y arena da a la superficie un relieve granulado y estratificado en el que abre huecos, graba signos lineales o coloca señales coloreadas. Signos, cavidades y protuberancias que otorgan al cuadro una singular calidad táctil.

Cambiantes, como la materia misma que las inspira, estas pinturas tan pronto se nos presentan basadas en la simetría como fundamentadas en el desequilibrio y el contraste, conformadas por una gruesa capa de materia o estructuradas por una delgada película, impregnadas de un color puro e intenso o embebidas en tornos neutros y amortiguados. En cualquier caso, la captación de la materia sucia, usada y humilde, teñida por la monocromía, plena de rasguños y garabatos, tan alejada de las sustancias preciosas, de los colores seductores y del acabado perfecto, surge como resultado del encuentro entre un espíritu que rechaza las reglas preestablecidas y una realidad a la que se le confiere una posibilidad inédita de expresión. Tapies elige este camino por necesidad interior, pero también porque de esta manera puede exponer diversos aspectos de la condición humana, a través de unos signos tan evidentes —cruces, grafitos, raspaduras, impresiones de miembros humanos...— que, aunque actúan como señales de reconocimiento e intención, ni necesitan ser explicados ni fuerzan en ningún momento al espectador a una interpretación condicionadora.

Penrosa, entre otros, opina que Tapies conoce la filosofía Zen, lo que le ayudó a dotar de una nueva significación a materiales despreciados e insignificantes. También puede relacionarse con la filosofía oriental el interés que muestra en algunos de sus cuadros por el vacío, aunque según sus propias afirmaciones, publicadas en la revista *Trama* (Zaragoza, 1977), la idea de vacuidad se encuentra lo mismo en autores como Heidegger o Sartre, que en la tradición mística de Eckhart a San Juan de la Cruz, en la teología negativa de Nicolás de Cusa a una serie de experiencias del cristianismo oriental e incluso en la experiencia de nuestra propia vida en momentos sublimes o dramáticos. El arte y la poesía—afirma—«alcanzan los momentos culminantes cuando logran involucrarnos mágicamente, por los caminos a veces más impensados, en esta trama del vacío y el lleno de la que se compone todo y que nos muestra el sentido de la Naturaleza».

Esta preocupación por la vacuidad no aleja a Tapies de su interés por los humildes objetos cotidianos, con quienes se relaciona de tres formas distintas a través de su obra: representándolos en el lienzo, integrándolos en la composición o presentándolos, desconectados de su contexto habitual, como elementos plásticos.

De entre ellos son el muro, la puerta y la ventana los temas que se han convertido en los «clásicos» de su pintura. Su sentido o significado queda bastante esclarecido en el libro *La práctica del arte* [2], en el que afirma que estas imágenes no son un fin en sí mismas, sino que hay que

[2] TAPIES: *La práctica del arte*. Ed. Ariel, Barcelona, 1970.

verlas como un medio para alcanzar metas más lejanas, pero son indudablemente una organización artística y unos temas que mantienen toda su carga arquetípica o simbólica.

Un grupo importante de obras, en las que Tapies abandona las técnicas complejas, son los objetos de uso cotidiano, arrancados de su entorno y exhibidos, con más o menos modificaciones, como obras de arte. Tapies intenta captar en ellos lo que ellos mismos nos ofrecen. Un leve toque basta para transformarlos en obra suya, sin suprimir su entidad usual. Elegidos, a pesar de su aparente espontaneidad, tras una selección paciente y una búsqueda continua, estos enseres nos muestran una visión del mundo más rica y experta. No obstante, en ningún momento están pensados como objetos decorativos. Su intención no es producir una emoción estética, sino más bien suscitar una emoción intensa que nos haga reflexionar sobre la naturaleza humana, sin perjuicio de que los viejos objetos puedan conmovernos con la impronta de emotividad que el hombre dejó en ellos.

Por último, no podemos dejar de aludir a su extensa obra gráfica, a la que lleva las calidades de su pintura, pero con unas posibilidades técnicas llenas de sugestión y efecto.

La primera serie, que se remonta a 1948, son litografías en las que la piedra ha sido tratada en tintas planas con un acabado de estampación en relieve. Desde entonces hasta 1959 sus estampaciones son escasas, pero a partir de esa fecha su preocupación por las posibilidades del grabado y la estampación es constante. Asimila métodos tradicionales y, a pesar de la profunda aversión que siente por las modernas técnicas, utiliza con libertad procedimientos mecánicos a los que aporta a veces modificaciones personales.

En sus composiciones intenta sustraerse a cualquier tipo de encasillamiento. Hay estampas informalistas y otras casi constructivistas. Lo mismo reúne series de números o enlaza cadenas de letras, que impone representaciones surreales o crea imágenes de riguroso realismo. Sus últimas obras aportan la impronta directa de objetos cotidianos, endurecidos por colas plásticas, que crean efectos pop, enriquecidos con las manchas de color de su paleta, habitualmente sobria, pero ricamente matizada. En otras obras se puede apreciar el uso de la técnica del carborundum y efectos de pintura flocada, con resultados de sorprendente calidad.

Tanto en la obra gráfica como en la pictórica, sus contenidos son claros y a la vez indeterminados, puesto que la signografía de sus trabajos jamás obliga a una interpretación, sino que la insinúa a través de una materia estigmatizada por el signo, el arañazo, el relieve o el cuar-

teamiento, que permanecen inmóviles como testimonio del pasado y anticipación del futuro.

La capacidad imaginativa de Tapies—según propia confesión—se pone, al igual que su dominio de las técnicas que en cada caso necesita, al servicio de una concepción de la vida, el hombre y la sociedad. No siempre cabe discernirlo a primera vista y es preciso posiblemente conocer al detalle las intenciones o los condicionamientos que mueven en cada caso al pintor. El mismo ha señalado esta dificultad en «la práctica del arte» y ha intentado explicar por medio de palabras alguno de sus más polémicos cuadros. Ello no evita que incluso si el último sentido que Tapies quiere darle a sus obras se le escapa posiblemente a muchos de los espectadores que no se hallan al tanto de la evolución de la pintura contemporánea, hay en su materia, en sus erosiones, en sus apuñalamientos y en sus contigüidades insólitas una emoción muy profunda que sí puede ser transmitida de manera directa a aquellas personas cuya sensibilidad sintonice con la del autor. Esas son, al fin y al cabo, el Escila y el Caribdis de todas las vanguardias y Tapies no podía escapar a la regla. Se ha metido entre el escollo y el abismo y los ha sorteado derrochando maestría de oficio y recuperando emociones matéricas.—*ELISA GOMEZ DE LAS HERAS (Ayala, 65. MADRID-1).*

THEO ANGELOPOULOS: MITO, REALIDAD Y PODER

Con el estreno, en el Festival de Cine de Autor de Benalmádena-Málaga [1] de *Megalexandros,* de Theo Angelopoulos, se ha logrado conocer en España—y gracias a los esfuerzos de este certamen exigente—la obra total de uno de los cineastas más trascendentales de la historia reciente. Angelopoulos no es un artista fácil y su acceso a los domesticados circuitos comerciales es siempre azaroso. Este curioso Homero del cine (es griego también...) no teme a las empresas grandiosas y desesperadas. Resulta así bastante increíble que pueda rodar sus películas dentro de una industria pobre y bastante aislada como es la griega; más increíble aún es que las haga como las hace: enormes, arduas, complejas y sin la menor concesión al espectáculo convencional. Además, con su tendencia a tomar ciertos aspectos dolorosos o delicados de la his-

[1] En Málaga, del 6 al 14 de febrero. Angelopoulos obtuvo el gran premio, que en este festival es por votación pública.

toria reciente de su país molesta o ha molestado a mucha gente. A políticos, a la dictadura de los coroneles y ahora—cuando ya es reconocido, a regañadientes, como el mayor de los cineastas griegos—a los mismos industriales del cine, que le consideran farragoso e incapaz de hacer un film erótico y que dure menos de cuatro horas.

La carrera de Theo Angelopoulos (nació en Atenas el 27 de abril de 1936) es relativamente larga en preparación y muy escueta en número de obras realizadas: un cortometraje en 1968 y cinco largometrajes (eso sí, larguísimos) en un lapso de diez años, entre 1970 y 1980. Angelopoulos estudió Derecho, y tras su servicio militar, concluido en 1960, se traslada a París, donde estudia en la Sorbona y en la escuela de cine (el IDHEC). Desde 1964 hace crítica de cine en un periódico griego de izquierdas *(Allagi)* que es clausurado por el golpe de estado de 1967. En 1965 había comenzado a dirigir un largometraje, *Forminx Story,* que queda inconcluso por divergencias con el productor. Entre 1966 y 1968 es actor y director de producción de muchos filmes de la época, una forma de estar en el engranaje de la industria. Pero en 1968 logra hacer un corto, *I Ekpombi* (La emisión), que obtiene el premio de la crítica en el Festival de Salónica.

De esta primera época, Angelopoulos cuenta una breve anécdota que no hace sino confirmar la peligrosidad de las pedagogías... Cuando estaba estudiando en el IDHEC (la misma y famosa escuela de cine donde Resnais nunca terminó sus estudios) y realizaba un pequeño corto de prácticas, se le ocurrió hacer una panorámica de 360°. El diálogo con los profesores fue el siguiente:

—Señores, ustedes no están aquí para esto.

—Entonces, intente un campo-contracampo.

—No me apetece hacer un campo-contracampo.

—Entonces váyase a vender su genio a Grecia.

El primer largometraje de Angelopoulos, *Reconstrucción* (Anaparastassi, 1970), surge del encuentro con un técnico de cine que deseaba producir películas. Rodada en diecisiete días, en blanco y negro y con un presupuesto mínimo, *Anaparastassi* llama la atención de la crítica por su originalidad y obtiene sucesivos premios, entre ellos el del Festival de Hyères y el «Georges Sadoul» 1971. Es en realidad la crónica de un crimen y sus encuestas, pero vistas—casi pirandellianamente—por la mente inquisitiva y antisimplista del joven Angelopoulos: «... parte de una crónica de sucesos. Hice una encuesta en el lugar, vi a la gente, consulté todos los *dossiers* judiciales y traté de reconstruir. En la película hay tres reconstrucciones. La mía, la de la justicia, que trata de encontrar quién era el que había matado—ésta queda sin respuesta—,

y la reconstrucción de unos periodistas que también tratan de conocer la historia que ha sucedido, pero muy profesionalmente. Ninguna de estas tres reconstrucciones conduce a nada. Es una especie de pirandellismo final. Se comienza con la reconstrucción del crimen por la policía y se llega al último plano, un muy largo plano secuencia, donde se ve todo lo que se sabe del crimen: se ve a la gente entrar y salir delante de la puerta. Se sabe que en el interior se está cometiendo un crimen —volvemos a encontrarnos con el espacio en *off*—. Pero nunca se sabe quién fue el criminal» [2].

La base real de la historia es un homicidio. Un obrero emigrante en Alemania regresa a su pueblo y sus supuestos homicidas son su mujer y el amante de ésta, un guardia jurado del lugar. Pero nunca se sabe exactamente quién es el autor. Importan las distintas interpretaciones del delito y sobre todo el «reportaje» sociológico de la perdida región montañosa, «su degradación, el problema de la emigración, la represión sexual y religiosa, la intervención meramente punitiva de la policía (que a la vez representa oblicuamente una metáfora sobre 'el estado policial' que era Grecia toda en ese entonces)».

Como escribe Vittorio Giacci [3], «*Anaparastassi* (La reconstrucción) es en realidad una triple 'destrucción': la *individual*, la *social* y la *narrativa*, una correlacionada por otra, por un vínculo de transgresión que es político, dentro de una óptica representativa que es ideológica». Es decir, se transgrede la noción de crimen «aislado», sin concomitancias con el medio y la sociedad; se cuestiona la objetividad de las investigaciones, tanto oficiales como periodísticas. Y, por último, se rompe con las nociones habituales de la narración, ya que las sucesivas reconstrucciones son también una auténtica «representación». No es casual que el hecho pasional que sirve de punto de partida a Angelopoulos tenga puntos de contacto con el mito de los Atridas... El retorno de Agamenón y su muerte violenta a manos de Clitemnestra y Egisto, el amante. Pero aquí el mito no es una fuente académica, sino que funciona como una realidad más en el contexto de una sociedad deprimida, donde su tragedia también es milenaria.

Treinta y seis días del 36

El segundo largometraje de Angelopoulos, *Meres Tou 36* (Treinta y seis días del 36), realizado con mayores medios económicos, es una nueva etapa en el decurso ideológico del autor, y denota además el en-

[2] Michel Ciment: «Entrevista con Theo Angelopoulos», en revista *Positif 174*, octubre de 1975.
[3] V. Giacci: «Angelopoulos: mito y metáfora como instrumento y lección histórica», en *Cine Forum*, 147, Roma.

riquecimiento de sus medios estilísticos, donde el «plano-secuencia», avizorado en *La reconstrucción,* adquiere nuevas perspectivas.

El filme, aunque no es absorbentemente político, constituye una meditación sobre los mecanismos del poder, tema que será cada vez más importante en la obra de Angelopoulos. Situado en 1936 (año precisamente en que nació el autor), poco antes de la instauración de una dictadura (la del general Metaxas), transcurre casi totalmente en una cárcel.

Allí está detenido un ex colaborador de la policía, a quien se atribuye el asesinato de un dirigente sindicalista. Caído en desgracia, Georges Sofianòs (así se llama) toma como rehén a un diputado derechista que ha ido a visitarle. El gobierno, en vísperas de elecciones y aún no volcado totalmente a la dictadura, se enfrenta a un dilema político: si emplea la fuerza y muere el diputado perderá el apoyo de la derecha; si, en lugar de esto, deja en libertad al prisionero para que libere al rehén, serán los diputados del centro los que dejarán en minoría al gobierno. Después de muchas discusiones (se piensa, por ejemplo, en envenenar al prisionero) y dudas, se opta por derribar a distancia al secuestrador mediante un tirador de élite. Así queda restablecido el orden...

El nudo argumental es solamente un vínculo destinado a presentar un análisis mucho más vasto. Ante todo, es la preparación de un advenimiento del poder fascista facilitado por la complicidad del gobierno «moderado», que según el citado Vittorio Giacci no es fruto de la debilidad, sino de una básica identidad de clase ante los intereses en peligro. Realizada durante la «dictadura de los coroneles», en 1972, la película ofrece, con la necesaria ambigüedad de la metáfora, una clara analogía de actualidad: la ironía sobre personajes y mecanismos políticos de 1936 que subsisten o funcionan igualmente en 1972.

Meres Tou 36 utiliza en forma mucho más sistemática el «plano secuencia» y su continuidad en el movimiento de los personajes y sucesos hace que su función expresiva e ideológica sea muy distinta, por ejemplo, a la de autores como Antonioni o Miklos Jancsó, sus directos antecedentes.

«O Thiassos»

En 1974-75, Angelopoulos realiza *O Thiassos* (El viaje de los comediantes), otra meditación sobre el poder y sus mecanismos, que esta vez abarca un extenso período histórico, entre 1939 y 1952. El hilo argumental es una familia de cómicos que recorre Grecia entre los citados años, representando como única obra *Golfo la pastora,* pieza bucólica

del siglo XIX. «Pero la historia interviene, viola la escena teatral y la transforma en escena política.»

Es un viaje a través del tiempo y el espacio, donde las unidades del relato están dadas por la familia de comediantes y sus propias relaciones, donde hay una implícita lectura del mito, mejor dicho, una transposición de las relaciones entre los miembros de la dinastía Atrida. Con libertad, los personajes asumen nuevas máscaras, adecuadas al tiempo, y el mito funciona como una idea. Así, Orestes, que es como una idea de la revolución, será el único que lleva este nombre. No hay Agamenón, ni Electra, ni Pylades. Como observa Angelopoulos, «el mito no sobrecarga el filme; funciona como un elemento profundamente arraigado en nuestros orígenes».

El viaje por la historia griega es de por sí significativo. Se inicia con la dictadura de Metaxas, en la víspera de la segunda guerra mundial, y termina con otra, la del mariscal Papagos, consagrada por la influencia americana, que, como antes los ingleses, coadyuva a la aniquilación de las fuerzas de izquierda que habían sostenido la resistencia contra los países del Eje. Entre estos dos hitos, la guerra de agresión italiana de Mussolini (1940), la invasión alemana (1941), la resistencia al invasor por el Frente de Liberación Nacional (EAM), la liberación al fin de la guerra, que sin embargo es seguida de inmediato por sangrientas represiones (1944), una ocupación británica (1945) y una guerra civil que dura tres años.

O Thiassos es una obra fundamental del cine contemporáneo, y el uso de ciertos recursos formales, como el «plano secuencia», no son más que un aspecto de una expresión original que también obedeció a circunstancias políticas. Las obras de Angelopoulos realizadas hasta ese momento debían enfrentarse con el clima de represión producido por la dictadura, y, como anota Flavio Vergerio, «ha contribuido a crear en los jóvenes cineastas griegos una tensión moral y una fuerza de testimonio que se han trasmutado incluso como creación de una estética que respondiese a la necesidad de una comunicación que, forzosamente, debía renunciar a la inmediatez y a la 'claridad'».

Para Angelopoulos, resumir la película a nivel de guión técnico sería algo así: «*travellings* constantes, entrecortados por largos planos estáticos, que pertenecen bien al teatro, bien a los relatos. Por otra parte, todo el filme está trabajado por la noción del plano-secuencia; como dije: nunca se hacían dos planos si podíamos hacer uno» [4].

Esta forma de explotar el espacio y el tiempo en un movimiento unificador y que rompe con el montaje «sintético» tradicional puede

---

[4] Entrevista en Atenas, agosto de 1974, por M. DEMOPOULOS y FRIDA LIAPPA. Revista *Synchronos Kinimatographos*, núm. 1, agosto-septiembre de 1974.

también ser considerado como otra forma de montaje en el interior del plano, donde la cámara abarca una determinada porción de espacio siempre variable según las líneas de fuerza internas de la acción. Parece que el plano-secuencia, de todos modos, se adecúa más a las obras que requieren una larga respiración dinámica y subjetiva, que a su vez dan al espectador un margen mucho más activo en la percepción y análisis del relato. Y, como dice Angelopoulos, «el plano-secuencia hace intervenir un elemento dialéctico suplementario que no existe en el montaje: la noción del espacio en 'off', el campo vacío... Para mí la unidad del espacio y de tiempo es muy importante, sin contar con que es algo que me va mucho personalmente: no violo el ritmo interior de mi filme como con el montaje. Al conservar el mismo plano dejo elegir y dejo que él mismo construya una contemplación, una lectura».

«Los cazadores»

El recibimiento internacional de *El viaje de los comediantes* (premios en Cannes, Taormina, Salónica, Londres) fue enormemente elogioso; para muchos críticos era el filme más original y renovador de los últimos años. Por eso, y a pesar de las reluctancias oficiales a la ideología y sobre todo a la «lectura» de la historia, esencialmente distinta a la propuesta por el régimen autoritario, Angelopoulos pudo emprender otro filme, aún más monumental, costoso y crítico que los anteriores.

El punto de partida argumental—que luego se ampliaría también hasta abarcar un dilatado período de la historia griega de los últimos treinta años—fue una noticia casualmente leída en un periódico: «Decía —cuenta Angelopoulos—que unos campesinos habían descubierto un cadáver en la montaña, en los alrededores de un pueblo, en invierno y bajo la nieve. Los campesinos se pusieron a investigar quién había sido ese hombre. Con la ayuda de la policía se pudo saber que era un antiguo maquis huido después de la derrota del ejército democrático en 1949; él había residido en los países del Este durante mucho tiempo; después, en Alemania, había trabajado como obrero. Cuando sintió que la muerte se aproximaba lo vendió todo y trató de entrar en el país. Solo, sin pasaporte, esperó que llegara la noche para pasar la frontera, utilizando el camino que había tomado en el 49 para salir. Llegó cerca de su pueblo, que estaba a unos cinco o seis kilómetros de la frontera. Y mirando a su pueblo se murió» [5].

---

[5] Entrevista realizada por Henry Walsh. (Versión publicada por la Semana Internacional de Cine de Autor. Benalmádena, 1978.)

La extraordinaria perspectiva que transformará esta película en una especie de enorme juicio, de dramatización o psicodrama de la culpabilidad, parte de ese cadáver incómodo y que no se deja ocultar. La película está narrada siempre en presente, incluso cuando se habla del pasado. «Lo que constituye la búsqueda del filme es el paso de ese pasado al presente», ha dicho su autor. Es como una tragedia donde el protagonista sería el muerto, y el coro, todos los personajes que, de una manera u otra, han contribuido a su muerte. Por eso hay políticos de derecha o liberales, funcionarios, financistas, que de algún modo (incluso indirectamente) han tenido que ver con las represiones y persecuciones políticas de la Grecia de posguerra.

Asimismo, la superposición de tiempos—en varias ocasiones se retorna a una fiesta de Año Nuevo, el de 1977—se suma al propio aislamiento de los protagonistas. Esos protagonistas se han reunido en un hotel de montaña para iniciar una cacería. Y luego, durante ésta, se descubre el cadáver de 1949. Se inicia luego una encuesta, pero el tema mismo no es la averiguación del misterio, sino la propia conciencia de los cazadores. La víctima desconocida es su víctima, lejana o cercana, y por eso tratan de disculparse, de hacer su propia apología ante una historia que paulatinamente va descubriendo nuevas divergencias, en todas las cuales todos han tenido alguna intervención, de una u otra clase.

En realidad, *Los cazadores* mantiene profundas relaciones internas con *Treinta y seis días del 36* y con *El viaje de los comediantes*. Es como el tercer panel de un tríptico, y el mismo Angelopoulos lo ratifica: «Esta trilogía es una especie de reflexión sobre la historia de Grecia, desde 1936 a nuestros días; más exactamente, cómo un hombre de mi generación ve la historia griega, una historia que enmarca su propia vida.»

«En mi película—añade—los cazadores están encerrados en una especie de coto cerrado, que es un hotel. Se transforma en un lugar privilegiado de sus miedos, sus angustias, sus fantasmas, sus neurosis, mientras que el pueblo, las masas populares, avanzan, ya que son ellos quienes finalmente hacen la historia. El hotel se convierte así en la escena de su conciencia, o más bien de su mala conciencia. Al final de la película el maquis se convierte en una especie de justiciero revolucionario que, como un fantasma, concretiza todas las angustias de los cazadores, las sumerge en el terror. Peor que la revolución, peor que perder sus privilegios.»

Por eso las sucesivas alucinaciones que se mezclan inextricablemente en el filme, hasta que es difícil distinguir las parcelas de realidad y transposición, o los espectros de los revolucionarios salen del mar y en

una lentísima escena van a fusilar a los cazadores... Una escena onírica, por supuesto, que luego se desvanece. O, parece señalar Angelopoulos, es sólo anticipatoria... El simbolismo de los personajes es también deliberado: un abanico—dice el autor—de los que integran el *establishment,* la clase dominante: militares, políticos, industriales; «el esquematismo de los personajes es buscado. No he intentado en ningún momento las psicologías individuales, intentando más los caracteres que las facetas. La psicología de una clase no me interesa más que por la imagen mítica que esa clave evoca a los ojos del pueblo».

Esta gigantesca estructura narrativa, esta lectura de la historia, posee un lenguaje especial que puede sorprender al espectador acostumbrado al habitual cine de acción, breve y dinamizado por la prisa. En Angelopoulos la panoramización lentísima que abarque todo el ámbito de un escenario (habitualmente real), la demora deliberada en espacios vaciados de personajes o la exasperada lentitud gestual, la inmovilidad que hace crecer los significados, son todos elementos esenciales de una forma que necesita expresar contenidos no habituales.

«MEGALEXANDROS»

«Para mí—ha dicho Angelopoulos—hay una necesidad de partir del realismo para llegar a crear un hecho no realista.» Sin duda, esa progresiva transfiguración trágica e irreal—o real en el sentido no convencional del término—hace que los filmes de Angelopoulos, sin perder de vista ciertos datos y ciertas ideas muy claras de la realidad, avancen progresivamente a una ampliación de sus significantes. Esto queda muy bien ilustrado por su último filme *Megalexandros,* enorme alegoría sobre el poder y su disolución.

En forma sumaria, la historia puede condensarse así: es la noche de fin de año de 1899. Tras haber pasado la noche en una fiesta del palacio real, un grupo de aristócratas ingleses, enamorados de la Grecia clásica, decide ver el amanecer desde el cabo Sounion, junto a un templo antiguo. De pronto, como si surgiera del mar y del sol, montado en un caballo blanco, Megalexandros cae sobre ellos y los hace prisioneros. Megalexandros, a quien el pueblo considera una rara e híbrida encarnación de Alejandro el Grande, ha huido esa misma noche de la prisión de Atenas.

(Según Angelopoulos, «el punto de partida es una historia verdadera: en 1870 un grupo de ingleses muy conocidos en los medios aristocráticos fueron raptados cerca de Atenas. El eco fue enorme, pero poco después fueron asesinados por los bandidos, que en seguida fueron he-

chos prisioneros o masacrados. Exactamente como ocurre en la película».) No deja de ser curioso que el autor haya trasladado la época, 1870, a 1899; también *Los cazadores* transcurre íntegramente en la víspera del 1 de enero de 1977. «Me gustan las fechas que marcan el fin de una cosa y el principio de otra. Por lo demás, *Megalexandros* está situado a caballo de dos siglos: el XIX, que vio el nacimiento del mito socialista como problemática ideológica, y el XX, que marca el paso a la práctica. Es a lo largo de nuestro siglo cuando se desencadena el gran debate sobre la noción de jefe carismático, progresista o reaccionario. En el fondo, sobre el estalinismo.»

En forma verdaderamente insólita, este jefe carismático que es Megalexandros inicia una larga marcha con sus prisioneros hasta un pueblo remoto del Norte. En ese pueblo un maestro de escuela está llevando a cabo una experiencia comunitaria. Allí va a llegar también un grupo de anarquistas italianos que huyen de su país. En aquel santuario aislado comienza entonces un conflicto entre las distintas concepciones de la izquierda..., entre las distintas formas de poner en práctica el comunismo. Y sobre ellos planea, controlando el pueblo, la figura mítica de Megalexandros, cuyo carisma casi religioso no evita que vaya convirtiéndose en un tirano, tras haber sido un liberador...

Entre tanto, el ejército rodea la aldea, esperando la resolución de las tratativas entre el gobierno—que ofrece una amnistía—y Megalexandros, para obtener el rescate de los ingleses. Por fin, el jefe, enloquecido, los mata con su propia mano, y los soldados entran al pueblo y masacran a sus guerreros. Megalexandros, solitario, cae vencido en el ágora de la aldea. El pueblo lo rodea en círculo y se arroja sobre él. Cuando se apartan, Megalexandros ha desaparecido.

«Megalexandros—nos decía Angelopopulos—es exactamente una parábola sobre el poder, la corrupción del poder y la soledad del héroe. Porque Megalexandros comienza siendo un liberador y al final es él quien plantea un nuevo poder...»

El filme partía de tres elementos. El episodio de los ingleses; una novela o, mejor dicho, una especie de folletín de la época de la dominación turca; y, en tercer lugar, un teatro de sombras, donde Megalexandros es Alejandro el Grande que viene a matar al dragón... Una curiosa fusión mítica con San Jorge.

Pero el filme parte sobre todo de la idea antedicha: la aparición, la forja y la aniquilación de un héroe carismático, que al tiempo es un mito y una necesidad eventual del pueblo. «No parto nunca sólo del teorema ideológico—advierte el autor—. Alejandro, por ejemplo, está entre la realidad y la imaginación. Existe o no existe, como proyección del deseo popular de un jefe liberador que lo resuelva todo. Casi ha

sido fabricado por el amor del pueblo. Pero Megalexandros cae en la trampa de su propio mito: se aísla, hace crecer dentro de sí la voluntad de poder, se convierte en un autócrata. Entonces el pueblo lo mata y lo devora. Es el castigo por haber decidido solo contra todos, transformando el pueblo en un 'lager' y provocando su destrucción; pero en el ritual de introyección canibalístico hay también una porción de inmortalidad.»

Megalexandros se contrapone a un personaje poco visible de la obra, un niño del pueblo que también se llama Alejandro... «Megalexandros es como un santo que desdeña la tierra y habla con el cielo. El niño sale a hablar con los hombres; busca no como héroe, sino como ser humano.»

La tragedia y la Grecia actual

Como en sus películas anteriores, Angelopoulos se mueve entre mito y realidad, buscando apoyar una reflexión profunda sobre las motivaciones racionales e instintivas del hombre en hechos concretos de su historia. El claro elemento mítico de Alejandro se funde en Megalexandros con las sucesivas transformaciones que forja el pueblo: el griego antiguo (Megalexandros viste curiosamente en una mezcla de guerrillero griego del siglo XIX con soldado de la época de Pericles, como la capa y el casco de cimera), el semidiós liberador, la proyección moderna del jefe... Como nos señalaba irónicamente el autor, esta mitificación del héroe persiste en Grecia, también en la izquierda política: «Los griegos siempre esperan que alguien del cielo venga a salvarlos. Cuando esos héroes no responden (a lo esperado) el pueblo inventa otro, y otro... Es curioso observar, por ejemplo, el proceso de mixtificación y divinización producido en torno al político Andreas Papandreu. Y él es el jefe del partido socialista... En *Megalexandros* he querido también mostrar, entre otras cosas, el peligro de esa mixtificación producida por los héroes carismáticos.»

«En el momento en que Alexandros se viste a la luz de la luna —dice el autor—sale de la oscuridad y entra en el mito. El círculo que lo aísla es el de la tragedia antigua. Es también el centro de la plaza del pueblo, sitio de reunión y ágora de actos excepcionales. Megalexandros entra en el círculo, que lo aísla y lo separa. Y al final cae en otro círculo, donde desaparece devorado...»

En cuanto al ritmo peculiar, pausado y casi solemne que caracteriza el mágico ámbito visual del filme, el plano-secuencia vuelve a ser el elemento expresivo esencial. Es también causa de su duración, cuatro horas

y cuarenta minutos. Pero, sin duda, esos famosos «tiempos muertos» no resultan gratuitos en este autor cinematográfico inflexible. Como él dice, un filme «respira como un ser vivo», y de esa respiración depende su tiempo. También del «espacio» cinematográfico, que tradicionalmente asocia al montaje y a la elipsis su capacidad de libertad y dinamismo. Este cine, en cambio, rehúsa esa libertad aparente, que suele ser tanto una forma creativa (en Eisenstein, en Godard) como una manipulación. En el cine de Angelopoulos la cámara establece un espacio-tiempo determinado, pero sigue las acciones interiores de ese ámbito en un tiempo que se acerca al real, y que luego se podrá proyectar también en el espacio en «off», creando una realidad que se extiende más allá del cuadro cinematográfico visible.

Este estilo arduo y fascinante exige del espectador una atención y una capacidad de libertad poco comunes: es decir, ya no será llevado dócilmente por el montaje que prefija planos y secuencias en un orden que facilita la comprensión del relato. Aquí, el espectador debe aprehender continuamente los múltiples datos de una realidad visual, mítica y trágica que deberá reunir como un inmenso *puzzle* de significantes.

De todos modos, nos anuncia ahora, su próxima obra será totalmente diferente, desde el punto de vista del estilo... El plano-secuencia dejará de ser el sello característico de su cine, uno de los más notables y revulsivos de la historia.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

LA DESCARADA PINTURA DE ANTONIO LOPEZ SAENZ

Desde siempre nos ha llamado la atención que a eso que produce el pintor se le llame por metonimia: la tela. Puesto que la tela es precisamente lo que la pintura oculta. A menos que... A menos que la metonimia encierre una verdad profunda: la de referir a ciertas telas vivientes e intencionadas. Y pensamos en la túnica de Neso. O, con menos pedantería, en la tela-araña. El cuadro telaraña, diseñado para atrapar a la mirada mosca. Un cuadro es un espacio donde cada punto es el lugar virtual de una mirada. El deseo del pintor se confunde allí con el del exhibicionista (y con el de la araña): atrapar una mirada, domeñarla, inmovilizarla y someterla a una total renuncia de sí. El cuadro es apelación, incitación a deponer en él la subjetividad del es-

pectador. Así, la pintura, toda pintura y no solamente *Las meninas,* incluye al espectador en su espacio. Prefigura su lugar como está prefigurado el de la mosca en la telaraña. De modo que el deseo del pintor no se materializa en la tela, sino que a través de ella busca su objeto: la mirada de un sujeto que, al mirar, sea mirado por el cuadro, que sea absorbido y se disuelva en él. En este sentido, el cuadro es relación intersubjetiva, territorio donde se produce el entrecruzamiento de deseos. Y algo más: para que el efecto sea pleno es necesario además que aquel que depone su mirada sobre la tela se mantenga en la ilusión de ser quien mira y hasta de ser quien descubre o quien constituye el cuadro con su mirar. Sin saber que está atrapado desde siempre ahí; reproduciendo la ilusión fundante de la conciencia que se cree, ella, la fundante. Tal como se revela en ese espectáculo sin par que es el sueño; allí donde la conciencia abdica de sus pretensiones de pilotear la subjetividad y se ve arrastrada en la vorágine del juego de las representaciones que son más fuertes que ella.

En ello reside el valor ejemplar de la pintura: muestra al sujeto como constituido por lo que mira, como un alguien que está siendo siempre mirado por el espectáculo del mundo. Y sin saberlo; creyendo que es al revés, desconociendo que su mirada y él constituyen el cuadro que está siendo visto por el ojo del pintor, ojo a su vez construido por otras miradas deseantes, las de los padres, mediatizadores de la cultura.

Estas abstractas consideraciones pueden valer para la pintura en general, pero no resuelven lo particular de los modos en que cada cuadro y cada pintor se dirigen al otro para atraparlo, sorprenderlo, descentrarlo, desarmarlo y volverlo a componer de un modo más o menos insólito.

Así es como llegamos a preguntarnos qué es lo que cautiva nuestro mirar en la pintura de Antonio López Sáenz, qué lo especifica a él en el mundo de las telarañas, cuál es el lugar que nos está destinado en el interior de sus cuadros. Y aventuramos una respuesta: López Sáenz nos propone una disolución de nuestra identidad convencional, aquella a la que nos apegamos, a través de una propuesta de renunciar a todos los rasgos singulares. Cuando quieren identificarnos para una credencial o un pasaporte nos toman una fotografía de la cabeza y nos manchan las manos con tinta. Pero este jíbaro hace todo lo contrario: nos reduce la cabeza, quita de ella todos los trazos que llamamos personales, nos desoja, nos desboca y nos desoye. ¡Qué descaro! Para colmo, completa su obra con un desmán y ya no nos queda ni con qué agarrarnos de los objetos. En cambio, infla el cuerpo y dilata las ropas, hace reaparecer y destaca todo eso que somos, pero pretendemos olvidar cuando queremos hacer pasar una cierta imaginaria identidad ante otros.

Nos hace entrar en un mundo neumático y acojinado de grandes volúmenes corporales que, sospechamos, envuelven una poca sustancia de problemática existencia. Se expande lo indiferenciable, se esfuman las singularidades, se disuelven las personas en sus más-caras pretensiones. Nos desafía a reconocernos en el espejo de una fragmentación, de un despedazamiento del ser que se reconstituye imaginariamente, sobrecompensando lo descuartizado en una representación globulosa. Por este costado, su pintura inquieta y hasta—hemos sido testigos de ello—puede irritar. Mostrando así la validez de la propuesta.

Barruntamos una afinidad sustancial entre las telas de López Sáenz y las de los grandes descuartizadores como Bosco y Dalí. La contemplación de sus cuadros y bocetos de hace diez o quince años consolidaría nuestra suposición: aparecían allí, primero, las caras y las manos sueltas, y luego, años después, las figuras humanas armadas como *puzzles* de cojines intercambiables. Para llegar a esto que vemos hoy: una reposada invitación a confirmar plácidamente nuestra cuestionable unicidad. Pero, ¡atención! A no dejarse engañar con la tranquilidad de las imágenes: detrás de estos apacibles Popeyes yace el testimonio de una experiencia desgarradora.

Si esto fuese así, quedaría también explicado el rasgo diferencial, el único que muestran los figurones: el sexo en una visión infantil que marca la distinción de un modo tan insistente que, por vía de paradoja, se hace incierta. Como una transparencia, debajo de los inmensos volúmenes, aparece un minúsculo trazo, una línea que marca la presencia mínima, pero innegable, de una sexualidad anatómica definida en términos de tener o no tener el falo. Cuando la posición de la figura lo permite aparece también un esbozo de nalguitas, tan pequeñas en relación con la masa del cuerpo inflado que resultan irrisorias. Pero ahí están. Sexo y pechos femeninos apuntados por una sintética línea quebrada y glúteos bosquejados por una minúscula, apocada, doble u, afirmándose todos ellos bajo la forma de una doble negación: que no se diga que no están. Sabemos que la doble negación es, para la gramática, una afirmación; pero sabemos también que para la retórica del inconsciente se trata de una negación que el yo querría sostener, pero no puede. La diferencia entre las frases «hay el sexo» y «no es que no haya el sexo» pasa por la evidente resistencia del yo a admitirlo en la segunda forma. De tal manera, ese mínimo trazo diferencial, única afirmación de la carne dentro de la neumática inmensidad del cuerpo, pasa a ser el centro de gravedad del cuadro entero y de nosotros mismos en tanto que la tela-araña nos incluye. Como sucede en los sueños, toda la parafernalia de su imaginería no es muchas veces otra cosa que un pretexto para vehiculizar un pequeño detalle hasta el plano de la pa-

labra. Y todo el relato del sueño gira en derredor de aquel rasgo nimio y desfalleciente que hace pasar el sexo al discurso, escabulléndose de las trabas opuestas por el censor.

El psicoanálisis tiene muchas dificultades para explicar el acto creativo y la reconstitución analítica de la historia del pintor poco y nada pueden hacer para entender el cuadro. En ambos casos, sea que la detención se produzca sobre la persona del autor, sea que recaiga sobre el acto de pintar, se parte de una falsa premisa, cara al pensamiento individualista: la de la producción estética como acción y manifestación soberana del alma del artista que por la fuerza de su genio o de su deseo emite un mensaje que es captado y metabolizado por otra persona igualmente libre y autónoma. En estas reflexiones sobre la obra de Antonio López Sáenz nos hemos focalizado sobre otra cosa: la presencia del otro como constituyente del cuadro. Y algo más: del pintor, del trabajo de este pintor, como efecto y producto de una tensión interna en la relación del espectador con su propio cuerpo. Y, ya para terminar, de la propuesta que se materializa en la tela para que cada uno, inquietantemente, cuestione su propia identidad. Así es como creemos que Antonio López Sáenz colabora en la tarea que se enseñorea del hombre de la cultura contemporánea tanto desde el arte como desde el psicoanálisis: la subversión de las certidumbres subjetivas.—*FRIDA SAAL (Nogales, 8, 1.º Colonia Roma Sur. MEXICO, 7 DF).*

BALTASAR PORCEL: MAS ALLA DEL ESPEJO

Con motivo de la reciente publicación de *Las manzanas de oro,* Baltasar Porcel ha confesado la necesidad que su narrativa tenía de ensanchar horizontes, «de salir del mundo mitificado de Mallorca (...) En el espacio de una isla mediterránea hay muchas cosas que no permiten que el escenario sea indiferente. Y a mí me oprimía ese escenario» [1]. Porcel, además, precisa: «el espacio de una isla mediterránea»; pero me atrevo a corregirlo: en el espacio *de una isla* hay muchas cosas que permiten que el escenario no sea indiferente. Y no lo digo sólo haciendo valer mi condición de insular que ha vivido situaciones parecidas, sino también al comprobar la solución que el propio novelista ha dado a esa necesidad apremiante que generó su propia obra. Baltasar Porcel se ha despojado del lastre de la insularidad escribiendo la única novela que

[1] *Vid.* PILAR TRENAS: «Baltasar Porcel: un gran escritor bilingüe», *ABC,* Madrid, 20-2-80.

un insular podría escribir en una situación como la suya: una novela de aventuras; una novela de espacios abiertos y constantemente multiplicados, que—en el fondo—son otras tantas islas a las que el individuo (narrador, personaje; autor, incluso) ha de volver constantemente.

Las manzanas de oro ha sido, pues, un encuentro ineludible que, tarde o temprano, se tenía que producir en la obra narrativa del escritor mallorquín. Un escritor, un novelista que, en un determinado momento, siente la necesidad de reencontrarse con el origen de su actividad, volver a sus puras fuentes y así explicársela y explicárnosla. Y ese momento coincide—significativamente—con la encrucijada en que se encuentra la propia novela como género, desconcertada ante un muy confuso presente y un no menos incierto futuro. No se ha contentado nuestro autor con bucear en su pasado (individual o colectivo), que es el lugar común en que ha dado la última novela española; no ha querido hundirse en su memoria, sino que, al hacer una «clásica» novela de aventuras, al dejar que medie una respetable distancia entre la historia y su creador (por más que el protagonista sea al mismo tiempo el narrador en primera persona), permite que el mundo del pasado que revive su protagonista conduzca a éste hacia su porvenir, descubra así su identidad y se le facilite un conocimiento pleno de su existencia y su destino:

> Cierro los ojos y puedo ver aún, en aquella Vallvidrera a la que ya no volveré porque comienzo a estar seguro de que ningún camino debe ser rehecho, el solemne túmulo de Montserrat, *del* Montserrat.

La búsqueda de ese narrador, materializada en las peripecias de tan sugestivo relato, es, en cierta medida, la búsqueda que el propio Baltasar Porcel lleva a cabo con su escritura, una vez que se ha decidido a superar conscientemente el ámbito narrativo que le ofrecía hasta ahora la isla. Pero sólo en cierta medida, repito. Porque el escritor ha sabido objetivar con suficiente inteligencia la peripecia personal; ha establecido desde el comienzo una muy peculiar relación entre la voz del protagonista-narrador y los hechos por él relatados, relación originada por la curiosidad que lo lleva a atravesar el inquietante espejo «en este dilatado sosiego cercano al amanecer». Espejo que traza—al final del primer capítulo—una muy significativa frontera hacia lo desconocido, hacia lo misterioso, lo que facilitará aquella explicación de la soledad del individuo, tras la experiencia vital e intelectual que supone la novela; tras un viaje esencialmente intelectual, revelador de la verdad, a pesar del derroche de acción, de pasión o de delirio sexual que impregna todo el libro. El personaje, «el joven arriesgado y tímido que ahora ya sólo soy en el fondo del espejo», rompe esa tenaz limitación en que vive y se lanza—con todas sus consecuencias—al encuentro de su propia ima-

gen. Su búsqueda, que es huida o tránsito, no de una forma de vida a otra, sino desde la incapacidad de imaginación a la libre posibilidad de *crear* con la palabra («Supe en aquel instante una cosa que nunca se me ha borrado: si no hubiera huido de casa de mis padres, si no hubiera renegado del que era mi mundo, jamás hubiera ocurrido lo que estaba viviendo»). Esa búsqueda, decía, es un reencuentro con la historia que le han contado (y que nos cuenta a su vez):

> Quería aproximarme al universo del *Angel de la Guarda,* que en el curso de aquella mi gran navegación parecía no sólo haber llegado a integrarse en mi propio pasado, sino también a ser algo que de algún modo tuviera que influir en mi futuro.

Se trata, en fin, del cumplimiento inexorable de su destino, al que no se puede sustraer.

En la novela, el viaje se repite siguiendo los pasos al mítico tesoro del rey Herodes, oculto por los que fueron compañeros de aventuras del padre del protagonista, gente despiadada y cruel, dispuesta a todo con tal de sobrevivir a sus propias aventuras, cosa que—pese a todo—no consiguen. Un tesoro que es obsesión y símbolo, y dará así sentido a una vida, aunque no para condicionarla unilateralmente, sino para provocar sugestiones, posibilidades que, en su variedad y riqueza, enriquezcan también a la primera. No interesa el final; interesan las etapas en las que el viaje se resuelve. Todas las anécdotas resultan ser así la misma, partes de una mayor que las resume a todas, pero que no por eso dejan de ser otras tantas historias autónomas cuyo valor reside precisamente en su ambigüedad, en su inquietante no saber a dónde conducirán. Son válidas en tanto que generan sucesivas peripecias de ellas dependientes:

> Pero en Trasomo, la desierta depresión que hay más allá de las tenadas, en las romas cumbres donde está la ermita del Rebollar, se agazapa el eco del misterio: hay enterrada una piel de oro. Una piel que imita la del toro, hecha con pedazos de oro engarzados. Quizá la ocultaron los moros o puede que el rey de las Navas. En Masada, ¿recordaría mi padre todo eso?

Las anécdotas, pues, se multiplican. Y también los narradores «responsables» de cada una de ellas, pero en ningún momento se pierde la perspectiva de la primera persona que narra y que—simultáneamente—va descubriéndolo todo. Y con él, el lector. La clave de la novela no está sólo en lo que se cuenta, sino en lo que va dando de sí aquello que se cuenta, a medida que se aclara su origen y se explican sus derivaciones. El peso del pasado ha dejado una huella indeleble, pero su in-

terpretación se abre y diversifica hacia la incertidumbre. Y el protagonista, condicionado fuertemente por esta situación de partida, se liberará de ella por medio de esos *escapes* que irán conformando la novela: anécdotas y situaciones muy típicas en una novela de aventuras, pero cuya insistencia en el *tipismo,* descubrimos inmediatamente (si leemos, claro, con atención), es consecuencia de la urgente necesidad por alcanzar la identidad hombre/mundo, fuera de ese ámbito llamado civilización, en las márgenes de un mundo original, donde la verdad—no la realidad—quizá se sienta más cerca:

> La escena, los escenarios, que había contemplado yo con frecuencia en las ilustraciones de libros y revistas, me parecían ingenuos al tenerlos allí tan asombrosamente reales. Al ver la intensidad con que quedaba embebido en ellos. Hasta entonces sólo había llevado a cabo salidas no alejándome excesivamente de Bingerville. Pero ahora era otra cosa: un extenso itinerario, lleno de tantos posibles imprevistos que incluso su objetivo resultaba irrazonable.

De estas intenciones, sumariamente anotadas, procederá la estructura de la novela, que Baltasar Porcel ha cuidado con esmero. Toda la primera parte, que abarca lo que podemos denominar la obsesión del protagonista, la componen los viajes *recordados;* viajes que el narrador no ha realizado, pero que le influyen de modo decisivo. Son viajes circulares, que vuelven siempre al mismo punto, que parecen no concluir. Que no concluirán realmente hasta que el narrador no se decida a afrontar los suyos; viajes que entonces, en la segunda parte, serán lineales, buscarán acelerada y directamente su final: el narrador se convierte así en indagador y actante, al mismo tiempo. Aquellas eran historias parciales y convergentes, generadoras de la que importa; ésta, aquella en que, una vez logrado el tesoro, el personaje central de toda la novela cumple su destino. Mas para alcanzar ese final es preciso que, en el viaje, el personaje se despoje sucesivamente, se deje destruir—en cierta forma—por los otros personajes o por los mismos acontecimientos; ha de rendir su tributo, «pagar» por alcanzar la revelación de su destino. Y esta entrega, que es consumación, adoptará las formas extremas y coincidentes de amor y muerte: el sexo y su fulgurante presencia en la novela tiene este cometido; también esa obsesión por la crueldad, por el desprecio a la vida, en tanto ésta aparece como obstáculo para el conocimiento. Sexo y muerte que se asumen, bien directamente, bien a través de las historias contadas, pero que siempre imponen una entrega y una destrucción, al tiempo que un goce o un dominio.

Como consecuencia, la primera parte de la novela será básicamente contemplativa: el protagonista, absorto, una vez que ha decidido atra-

vesar la frontera del espejo, se encuentra con un mundo que lo agobia en su abundancia, que lo saca de sí por intermedio de aquellas sugestivas posibilidades que ofrece. En la segunda parte, sin embargo, se sentirá poseído por una fuerza expansiva, por un dinamismo irreprimible que lo conducirá hasta el tesoro. Al final, la conclusión es dolorosa: se ha conseguido todo, pero también se ha dejado todo, y el protagonista se encuentra significativamente en el comienzo. La novela, pues, se cierra en el mismo lugar donde comenzara, en la isla. Desde ella se originó la historia, multiplicada luego en círculos concéntricos que acaban por devolver al protagonista a su centro, una vez desmitificada la historia, una vez alcanzada la otra cara de esa realidad que al comienzo era sugestiva provocación. La presencia y la voz de Katharina Kästner al final, «cuando la conocí, abotagada y envejecida en la tunecina isla de Djerba»

> (De modo que tú eres una nieta suya y tú hijo de Tobías, ya, ya... ¡Han pasado tantas cosas! Si de las nubes lloviera fuego y todo se incendiara, ¡estaría tan contenta! Podéis sentaros. Tomar, sólo tengo agua y melón... Aquí no hay nada más que negros. Los malditos negros, que me persiguen como una pesadilla, que me rodearán hasta que explote, estoy segura. Midun, pueblo del diablo. Sus padres, sus abuelos, fueron esclavos. Pero los puercos franceses, que no los tienen en su casa, los liberaron. Y aquí se agruparon como los animales.)

contrasta claramente con la imagen idealizada de «las alegres fotografías de antaño»:

> Munich, 1892. Avanza por una espaciosa plaza su cálida y grácil y frágil silueta, sonríe y se adivina cuán insanciable es su deseo de dicha. Un picudo, leve sombrero, y sus lánguidos, electrizados vestidos de seda, oscura y lustrosa. Labios anchos, arremangados. Abundantes bucles de oro.

La circularidad se cumple así de forma completa en *Las manzanas de oro*. El discurrir temporal se ha anulado y domina el tiempo *recurrente* del relato; se ha sustituido con él a la absurda cronología de la historia. No hay, por tanto, sucesión lineal (especialmente en la primera parte), sino retorno constante al mismo punto, a la palabra que origina la peripecia. Las unidades capitulares sólo concentran los rasgos parciales de la anécdota básica, que se desarrollan y justifican conforme van enlazándose entre sí y hacen coherente su sucesión con el riguroso ritmo musical que preside el discurso narrativo. Las voces (cuando no son las voces de la narración) son escasas; no hay diálogo sino en los momentos en que se necesita marcar aquellos enlaces, en que se necesita dejar claro el fluir de la anécdota principal:

En el oscuro patiecillo de Jerusalem preguntó impresionado Bernabé des Moines:

—¿Estaba sin orejas?

—Sí, sin orejas. Y Herodes temía que, ausente él, usaran a Hircano como testaferro para amotinarse en su contra—el señor Ulano concretó.

Des Moines no había contestado. Ni escuchado. No le interesaban las razones de aquel rey audaz, sino la imagen de la cabeza de Hircano, monda como un gran pomo. Con disimulo pasó las yemas de los dedos por sus propias orejas: la suave rigidez del cartílago, tibieza... Nunca había sabido de una cabeza sin apéndices laterales.

Dos años más tarde, el flash del anciano judío se proyectaría un instante en la mente de Bernabé des Moines, en la laguna de Assinie: en seguida cercenó las orejas al señor Ulano. El cual, en Jerusalem, continuaba contando, sin poder adivinar que acababa de emplazarse a sí mismo en la antesala de la muerte...

señalar el extraño atractivo de la muerte, por medio del cual la palabra narrativa y la acción novelesca se funden en una sola realidad. La estructura de la novela, de esta forma, supone una síntesis muy exigente de todos los elementos que en ella conviven, hasta alcanzar un equilibrio y una madurez insólitos.

Y no sólo es el orden del relato, sino también el peculiar lenguaje que en él se utiliza, y la diferente valoración que se hace de los elementos de la novela, de acuerdo con su funcionalidad en el esquema descrito. Es importante señalar la forma en que Baltasar Porcel destaca, por ejemplo, el contorno, fundamental para el protagonista, y esencial como generador del discurso narrativo: tanto en la primera como en la segunda parte toda la realidad narrativa que asuma el personaje central le llegará al tiempo que posee sensualmente el ámbito en que se encuentra. El ámbito se visualiza y por él avanza el discurso, antes incluso de que sucedan las cosas, antes de que aparezcan los personajes. La riqueza ambiental (Porcel ha señalado que su novela, antes que barroca, es «muy expresiva»: «siendo mi lenguaje fastuoso y barroco, creo que antes estaba más atento a la realidad, a la minucia, a base de ser imaginativo. Me demoraba mucho en el detalle, y en esta novela hay un gran ritmo musical. Aquí hay más síntesis y, a la vez, más alma» [2]) no sólo contribuye a esa captación sensual ya señalada, sino que se utiliza sobre todo como generadora de las posibilidades de la ficción, de ahí que siempre preceda a esta última, creando sugestiones, despertando inquietudes en protagonista y lectores. Y ambas cosas, sensualidad y ficción, se sitúan en el centro de la novela, son sus principales motores. Lo que no quiere decir que nuestro autor rechace la precisión y la contundencia expresivas. Por muy patético o fastuoso que nos parezca su len-

[2] *Id.*, *íd.*

guaje, en ningún momento el escritor pierde las riendas de su palabra narrativa; en ningún momento se hace retórica vana; todo lo contrario: cuanto más se deja llevar por la pasión verbal, más exigente se muestra, y también más riguroso.

Por otra parte, Porcel ha declarado que su novela es «romántica»; una novela que es ajena al «tipo de novela que se escribe en la Península, pues está escrita en otras coordenadas» [3]. En efecto, es una novela romántica, donde lo exótico o legendario, donde lo *aventurero,* sin embargo, no es mero adorno, sino otra forma de configurar un ámbito narrativo, opuesto al esperado por el lector. Y esta sorpresa también cuenta como ingrediente de la obra. Un ámbito donde el misterio y la imaginación ofrecen posibilidades, nunca seguridad. *Las manzanas de oro* [4] es una novela romántica donde lo folletinesco, o lo melodramático que, en ocasiones, aflora para acentuar la ficción o el patetismo de la peripecia contada (incluso, a veces, en la voz de los personajes), se utiliza con una evidente capacidad irónica:

> Pero yo estaba subyugada. Encontraba en tanta pobre porquería una especie de *impía venganza.* Un *intuitivo camino de liberación* frente al opresor mundo que me rodeaba.
>
> ... ...
>
> Cuadros que fueron también a parar al jardín, amontonados. El invierno los destrozó. Carla, Llambías... La debilidad aboca a los más abyectos pactos.

Se trata, pues, de conectar con una tradición narrativa que la novela peninsular ha obviado siempre, o que ha observado con desconfianza, cuando no con absurda suficiencia. También aquí debo destacar la influencia de la insularidad y su tensión rompedora, precisamente por los caminos de la imaginación y la fábula, como señalaba al comienzo. En las escasas ocasiones en que una novela así ha sido posible en nuestra narrativa contemporánea nos tropezamos invariablemente con un escritor periférico, con un escritor cuya tradición y cuyo ámbito de experiencia están marcados por esa necesidad de escapar hacia el mundo de la fábula, hacia un exterior incierto, pero sugestivo; un escritor cuya tradición y cuyo ámbito de experiencia revela una tensión excéntrica. No en vano reclama Porcel la paternidad de Baroja o Valle-Inclán, en cuanto que *novelistas,* en cuanto que creadores necesitados de habitar el mundo de la fábula o el mito novelesco, antes que escritores poseídos de una sumisión desmedida a sus modelos o directrices generacionales. Y en esa excentricidad, que es básica en el mundo insular, tanto por

---

[3] Id., íd.

[4] Planeta, Col. Narrativa, Barcelona, 1980, 234 págs.

su aislamiento como por la consecuencia del mismo (la búsqueda de lo incierto o lo posible, prefigurado en el mar), hemos de encuadrar la obra narrativa toda de Baltasar Porcel, que, poco a poco, ha ido encontrando sus propias posibilidades de desarrollo.

Nuestro narrador no ha renunciado a la poesía en la novela. No ha querido ir contra la corriente de lo *novelesco* (sí, por supuesto, contra la corriente de la novela establecida), sino que ha querido retornar al origen y empezar desde ahí. Entender la novela como la capacidad para crear una realidad no sometida, sino *que sea* según se dice, según se vive la peripecia narrativa. Así es como adquiere no sólo el lenguaje, sino la novela toda, su sentido poético. Novela como viaje, inesperado y múltiple, pero nunca como viaje que culmina, sino como viaje realizándose, donde el protagonista es el hombre encontrándose en su propia vida desde el momento en que se decide a perderse en ella. Por eso, al final, incluye Porcel la escena en que Cavafis, leyendo algunos de sus poemas, evoca el viaje de Ulises. Una novela de aventuras que concluye de modo ejemplar, como es preceptivo: «lo que realmente Itaca le había dado era aquel viaje, que perdería al retornar». Que pierde al retornar. Pero el protagonista, cuya singladura ha sido una plena revelación, no se resigna a esa pérdida. Ha conseguido el tesoro y comprende que debe reiniciar, una vez más y siempre, el mismo ciclo. Así lo confiesa en los párrafos finales:

> Sí, tengo que irme. Lo haré mañana. Y sin decirle nada a ella. Ya le escribiré más tarde una carta vaga y sentimental. Necesito de nuevo el nomadismo, el saber que otra vez podré amar y dejar de hacerlo, que ciudades y gentes volverán a estimular mi curiosidad. Mi vida.
>
> (...) Nunca hubiera creído que existiera un amuleto mágico capaz incluso de proporcionar libertad y dominio: son las inverosímiles atribuciones, superiores a cualquier esfuerzo del hombre, de la esmeralda, del oro, de los diamantes... Obtuve todo el tesoro.

Se explicita de esa forma—si ya no quedaba claro en todo el relato— el valor simbólico que le habíamos adjudicado al tesoro. Y se vuelve a enfrentar el protagonista con aquel espejo cuyo tránsito le hizo ingresar en el mundo inacabable de la ficción. Y la sugestiva voz de la soprano, en el aria de *Parsifal* (el mito que el protagonista identifica con el origen de su aventura), mantiene latente la arrebatada atracción del viaje, de la novela, de la vida.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Apartado 74. CULLERA. Valencia).*

Sección bibliográfica

"INTELIGENCIA SENTIENTE" E HISTORIA DE LA FILOSOFIA

El nuevo y fundamental libro de Zubiri [1] corre el riesgo de no ser leído en una perspectiva adecuada por varias razones. En primer lugar, se puede buscar en él algo que no pretende ofrecer.

No es un estudio sobre las estructuras neurofisiológicas en que se asientan los actos intelectivos, similar a los estudios del doctor Rodríguez Delgado. Tampoco es una psicología de la inteligencia, similar a los trabajos de Piaget, que estudie las leyes del desarrollo y funcionamiento de la intelección. Se equivocaría, asimismo, quien buscase en él una epistemología destinada a justificar el alcance o los métodos del conocimiento científico. Ni siquiera es una teoría del conocimiento en el sentido clásico, cuyo tema fundamental fuese la búsqueda de los criterios que garantizan la verdad, certeza u objetividad del conocer humano.

Si bien nada de esto es del todo ajeno a Zubiri, su propósito directo es una *filosofía de la inteligencia.* En lugar de proponer otra teoría que compita con las ya existentes, Zubiri busca describir el *hecho* de la intelección y su acto radical.

Tampoco se entenderá el alcance de este gesto si no se tiene presente que la propia expresión *inteligencia sentiente* es un desafío a toda la historia de la filosofía; sólo desde este contexto, apuntado aquí y allá a lo largo de la obra, puede entreverse su alcance; a ello voy a dedicar lo fundamental de estas líneas.

«La vieja tesis de Parménides—escribe Zubiri—canonizó la oposición entre inteligir y sentir que ha gravitado a lo largo de toda nuestra filosofía.» En medio de la increíble floración de filosofías y sistemas opuestos, la dicotomía entre sensibilidad e inteligencia parece univer-

[1] *Inteligencia sentiente* (Madrid, Alianza Editorial, 1980).

salmente aceptada como una verdad palmaria, y ello ha tenido importantes consecuencias.

Por una parte, se ha abocado de este modo a una «logificación de la intelección»; la razón abstracta («inteligencia concipiente») será el escenario adecuado de todo conocimiento verdadero, y los sentidos desempeñarán la función instrumental de acarrear material amorfo destinado a ser objeto de conceptualización. Paralelo a este proceso, por otra parte, se terminó en una «entificación de la realidad»; según ella, la realidad será una cualificación oblicua que deriva del hecho primario de la racionalidad, expresada de modo adecuado en el ente como término de la actividad racional; de este modo, y parodiando a Hegel, podría decirse que algo es real en tanto que es racional. El resultado más coherente de esta vasta operación sería decir que realidad es un resultado de la actividad conceptualizadora del hombre.

No obstante, sería injusto ocultar que este esquema general es objeto de repetidas suspicacias, sobre todo después de Hegel. Se puso en cuestión más de una vez ese pretendido carácter «absoluto» de la razón; se puso en duda que el saber deba reducirse a un sistema de conceptos coherentes. La quiebra del pensamiento especulativo ha llevado a un creciente proceso de «radicalidad», significando este término de modo muy preciso búsqueda de las raíces que, precisamente por ser raíces, hasta entonces habían quedado ocultas. De un modo general muy simplista, semejante proceso ha basculado una y otra vez hacia dos grandes líneas.

Al encontrar esas raíces «fuera» de la misma razón, se ha invertido la valoración anterior y se ha absolutizado lo irracional. Pero las distintas variantes de irracionalismo nunca han problematizado de modo suficiente la escisión básica entre sensibilidad y razón, sino que se han limitado a invertir el valor respectivo que antes se les había adjudicado. Esto hace ver que tal planteamiento no es ninguna solución al problema básico.

Otro importante y heterogéneo grupo de filósofos contemporáneos entienden la racionalidad no como algo dado de antemano en plenitud absoluta, sino como el término en el que deben resolverse esos componentes primarios mediante todo un proceso. Lo «prerreflexivo», lo «prerracional» es anterior a la razón desde el punto de vista genético e incluso lógico; pero está llamado por su propia naturaleza «humana» a convertirse en racional. De este modo, la filosofía sigue siendo la obra de la racionalidad, pero ésta no es dada en el punto de partida como absoluta, sino que se traduce en un proceso de racionalización. También aquí sigue incólume el viejo dualismo y la sensibilidad merece conside-

ración sólo en tanto que está llamada a quedar asumida por el ámbito de la racionalidad.

Zubiri meditó ampliamente estas experiencias, sobre todo en la versión concreta que recibieron a través de las filosofías de Husserl y Heidegger. Pero se le malentenderá gravemente si se confunde su posición con cualquiera de las anteriormente esquematizadas. Quizá el punto clave, susceptible y exigente de desarrollos más amplios, podría quedar sintetizado en lo siguiente.

Para Zubiri, el hombre no es una sensibilidad (no específicamente humana) más una inteligencia (lo específicamente humano), como si se tratase de dos realidades autónomas separadas antitéticamente o llamadas a colaborar entre sí. Por el contrario, existe un único hecho que es la *inteligencia sentiente;* en su virtud, la sensibilidad humana, precisamente porque es ya en sí misma «humana», es constitutivamente inteligente, del mismo modo que la inteligencia no puede por menos de ser sentiente. Inteligencia sentiente es lo que hace del ser humano un hombre y, por consiguiente, define el modo humano de estar en el mundo.

El acto primario y radical de la inteligencia sentiente es la aprehensión inmediata de las cosas como *realidad.* El carácter de «realidad», distinto e irreductible al de «estímulo» animal, es la formalidad que especifica a las cosas en tanto que actualizadas en la intelección sentiente. De modo primario y radical, las cosas no aparecen al hombre en el acto intelectivo ni como «sujetos» ni como «objetos», ni siquiera como «seres»; todas esas determinaciones y otras posibles, justificadas o no, tienen que estar fundadas siempre en ese carácter primario de realidad. Adviertan, por tanto, los lectores apresurados e impacientes por encontrar etiquetas que el planteamiento de Zubiri es anterior a las posiciones que se definen como realismo-idealismo o subjetivismo-objetivismo; tales términos pueden significar soluciones acertadas o no a problemas que, en cualquier caso, se refieren a cuestiones ulteriores, y su error básico—como Zubiri repite una y otra vez—fue dejar de lado el hecho primario aquí analizado.

Todo ello de algún modo confluye en el concepto básico de *verdad real,* que no es novedad en la filosofía del autor, pero que recibe aquí un esclarecimiento decisivo. La verdad real se mueve a un nivel más originario que la tradicional verdad lógica («adecuación») e incluso que la «desvelación» (Heidegger). La verdad real es la *ratificación* de la realidad en el acto intelectivo. Zubiri va desplegando con rigor admirable y con morosidad los niveles y el alcance de este hecho básico; la filosofía anterior ciertamente no queda anulada sin más, pero sí recreada desde una experiencia mucho más originaria.

Dentro de la producción literaria de Zubiri esta obra ocupa un puesto importante; completa, amplía y aclara de modo decisivo cuestiones clave de su gran obra madura *Sobre la esencia* (1962). En algún sentido, puede leerse como un detenido y sistemático esclarecimiento de las implicaciones, presupuestos ocultos y ambigüedades de su obra anterior, cuya relación estrecha con la presente está indicada ya en el prólogo. En otro sentido, la obra da definitivo cumplimiento a un grupo de temas constantes a lo largo de la vida filosófica de Zubiri desde su misma tesis doctoral dedicada al problema del juicio en la ya lejana fecha de 1921. Además—y probablemente sin proponérselo de modo explícito—, Zubiri va contestando indirectamente a las objeciones e incomprensiones de que había sido objeto, tarea que presumiblemente quedará ampliada con las dos partes que deben seguir al presente libro para completar el tema. De momento, por lo menos, este nuevo libro aporta la mejor clarificación a los problemas más oscuros de su filosofía, hasta el punto de que, a mi entender, seguir manteniendo ahora algunas críticas que se han convertido en habituales ya sólo podrá entenderse como producto de la ignorancia o la mala fe, dos plantas nada infrecuentes, por desgracia, en nuestros suelos.

Finalmente, me referiré muy brevemente a algunos aspectos formales de la obra que me parecen dignos de ser tomados en consideración. Se trata de una obra no fácil, pero clara. Zubiri consigue llevar a su perfecta madurez su personalísimo lenguaje filosófico—una verdadera contribución a un vocabulario filosófico en castellano—y una peculiar forma de expresión en la que los meros criterios literarios o estilísticos estarían a todas luces fuera de lugar. El lenguaje filosófico de Zubiri quizá no pueda definirse por la brillantez ni tampoco por la fluidez, sino ante todo por la precisión, anhelo último quizá de toda su escritura. La introducción de los ocho «apéndices», que a más de uno podrá extrañar, me parece un total acierto; su función no es sólo aclarar de modo decisivo con mayor libertad algunos puntos difíciles, sino que también sirven como puente natural de enlace con el resto de la obra zubiriana.

Por supuesto, la obra necesita una discusión mucho más detenida de lo que permiten estas breves líneas, y previsiblemente tampoco convencerá a todos. Pero, por encima de cualquier opinión personal, por encima de gustos muy respetables, por encima de modas efímeras, no me parece nada arriesgado decir que nos encontramos ante una de las grandes creaciones de la filosofía española de todos los tiempos. Desdeñarla, no tomarla en consideración, sería una actitud intelectualmente injustificable y rayana en la irresponsabilidad.—*ANTONIO PINTOR-RAMOS.*

EL "VIAJE DE TURQUIA" A LA LUZ DE UNA NUEVA EDICION CRITICA *

El profesor Fernando García Salinero, que ya venía investigando los problemas planteados por esta obra, ha realizado la meritísima labor de hacerse cargo de la edición del *Viaje de Turquía,* que la Editorial Cátedra ha publicado en su colección, ya copiosa y benemérita, de Letras Hispánicas. El profesor Salinero justifica su ardua y espinosa tarea en la necesidad de cubrir la laguna que suponía la inexistencia de una edición crítica, moderna y accesible del *Viaje de Turquía,* libro fundamental de las letras españolas del siglo XVI, y en que el egregio Marcel Bataillon había renunciado, en sus últimos años, a la publicación de la obra que, desde tiempo atrás, tenía en proyecto.

En un primer apartado de la introducción, el profesor Salinero inserta el *Viaje* en el contexto de su época y, tras una breve síntesis de los principales acontecimientos históricos e ideológicos del momento en que se redacta la obra, esboza los problemas más importantes que el libro plantea y que van a ser desbrozados en los apartados siguientes.

A continuación, el profesor Salinero pasa a darnos una sintética, pero minuciosa, descripción de las características esenciales de los cinco manuscritos conservados del *Viaje de Turquía:* los dos de la Biblioteca Nacional de Madrid, el del Escorial, el de Toledo y el de Rodríguez Moñino (hoy propiedad de doña María Brey Mariño).

En relación con el análisis literario de la obra, el profesor Salinero presenta primeramente el dilema de la interpretación del libro (como autobiografía o como obra de ficción pura), adoptando provisionalmente, como hipótesis de trabajo, la aceptación del carácter autobiográfico, pero no en términos absolutos. El *Viaje* vendría a ser, pues, el resultado de una experiencia realmente vivida, a la que se ha añadido toda una copiosa información libresca perfectamente insertada en el cuerpo general del libro. Por otro lado, no hay que olvidar tampoco la materia doctrinal y satírica, tan abundante en la obra, de raíz lucianesca, erasmista y valdesiana.

Pasa luego el editor a caracterizar pormenorizadamente los tres personajes que dialogan en el *Viaje:* Pedro de Urdemalas, Juan de Voto a Dios y Matalascallando. Los tres son personajes folklóricos y aparecen referencias suyas con mucha anterioridad al *Viaje.* Sin embargo, en esta obra, los tres personajes aparecen revestidos de peculiaridades propias que, si no contradicen lo esencial del tipo tradicional, sin embargo lo

* *Viaje de Turquía (La odisea de Pedro de Urdemalas),* edición de Fernando García Salinero, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980 (Letras Hispánicas, 116).

individualizan y singularizan. Es decir, que el genio creador del autor del libro ha conseguido sacar a sus personajes de la fría tipificación tradicional para infundirles un carácter profundamente humano.

Por lo que toca a la estructura, la obra aparece magistralmente organizada en tres grandes partes que, al hilo del diálogo del protagonista-narrador (Pedro de Urdemalas) con sus dos paisanos, relatan respectivamente las aventuras de Pedro en su captura y huida de la prisión turca, las costumbres de aquella sociedad y la historia del imperio otomano. Las preguntas de los dos oyentes dan pie para que Pedro de Urdemalas se adentre en divagaciones curiosas sobre todos los temas posibles que abarcaba el conocimiento de la época, dando así a la obra la amplia panorámica de una miscelánea.

En relación con las fuentes, Fernando García Salinero analiza los principales préstamos documentados en el *Viaje,* los cuales constituyen esencialmente la trama libresca que sirvió de soporte conductor para el relato de los recuerdos vividos por el anónimo autor de la obra, y sintetiza los importantes estudios existentes al respecto y los problemas que los mismos han planteado.

En el apartado siguiente, el editor estudia las características más descollantes de la lengua del *Viaje,* siguiendo un método comparativo con el sistema lingüístico general de la época y contrastando dichos rasgos con el estilo característico de otros autores u obras del momento histórico en que se gesta el *Viaje* (de 1525 a 1560): los hermanos Juan y Alfonso de Valdés, Cristóbal de Villalón, Pedro Mexía, Andrés Laguna, Antonio de Torquemada, el *Crótalon,* etc. Todo ello como base previa para abrir el camino hacia una identificación del oculto autor de la obra, aunque sin perder nunca de vista que se está operando con un manuscrito que no es autógrafo, sino la copia de un escriba (concretamente, el texto utilizado como base para la edición del *Viaje* es el manuscrito 3871 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que Fernando García Salinero ha considerado como el más próximo al sentir lingüístico del anónimo autor). En síntesis, la hipótesis que se obtiene del análisis lingüístico es que el escriba es un castellano viejo que, siguiendo la consigna de Juan de Valdés, escribe como habla y que, sin embargo, no se amolda a los usos del habla cortesana de Toledo, como quería el propio Valdés. Por lo que toca a la morfología y a la sintaxis, si la primera presenta rasgos particulares que separan la lengua del *Viaje* del habla cortesana de Toledo, la sintaxis, por el contrario, se adapta con bastante exactitud a las características generales de la prosa castellana de la primera mitad del siglo XVI.

El léxico es especialmente caracterizador de la prosa del *Viaje,* por cuanto puede orientarnos sobre la región de procedencia del autor. Tam-

bién la terminología relativa a profesiones o quehaceres nos aportan información sobre la personalidad y condición del escritor, especialmente aquellas voces que más insistentemente aparecen en la obra. Descartando las palabras que se refieren a Turquía y a los turcos (que, por obvias razones, están extensamente representadas en el *Viaje* y que muy bien pueden haberse recogido de libros anteriores sobre el tema), destacan especialmente los términos concernientes a la religión y el culto de cristianos y musulmanes, a la medicina, a la artesanía y a la navegación. Los refranes, adagios y sentencias, tan característicos de un buen seguidor de Erasmo, también son suficientemente significativos en el *Viaje.*

El análisis del estilo—espontáneo, popular y coloquial—lleva a Fernando García Salinero a obtener dos conclusiones, de grueso calibre, sobre la autoría de la obra: que *El Crótalon* y el *Viaje de Turquía* se deben a dos plumas diferentes y que hay que rechazar la paternidad del doctor Andrés Laguna sobre el *Viaje* (tesis mantenida insistentemente por Marcel Bataillon), si nos atenemos al cotejo de los escasos textos, científicamente comprobables, especialmente en lo que atañe a la lengua, el léxico y el estilo.

Así pues, todos los problemas e interrogantes que plantea el *Viaje* (temática, fuentes, intención erasmizante, estilo) conducen siempre al problema de la autoría y de la condición del autor de esta obra. De entre los que más han trabajado por aclarar este intrincado asunto destaca indudablemente Marcel Bataillon, quien negó la paternidad del *Viaje* a Cristóbal de Villalón y se la adjudicó al doctor Andrés Laguna. Aunque la tesis de Bataillon ha sido muy discutida y el profesor Salinero la rechaza, los trabajos del gran hispanista francés reúnen el indiscutible mérito de haber simplificado la compleja disputa en torno a este enconado problema, cuya larga historia de más de un siglo de especulaciones resume en sus páginas introductorias Fernando García Salinero. Hoy la cuestión que se dirime consiste en demostrar que el *Viaje* no es fruto del médico y humanista segoviano, como quería Bataillon. Para tal demostración, el profesor Salinero señala los principales argumentos desarrollados por Bataillon, al tiempo que sintetiza las objeciones que otros estudiosos han opuesto a esta tesis. La misma propuesta de atribución que defiende el profesor Salinero es una refutación a la autoría de Laguna, si bien hay que admitir la existencia de una serie de concordancias entre el autor del *Viaje* y el médico segoviano.

Con un criterio riguroso, y partiendo de ciertas afirmaciones válidas en las tesis de Bataillon y de Markrich (W. L. Markrich, *The «Viaje de Turquía»: A Study of its Sources, Authorship and Historical Background,* tesis doctoral, Berkeley, 1955), Fernando García Salinero propone como hipótesis no definitiva, pero sí probable, la autoría del *Viaje*

a favor de Juan de Ulloa Pereira, natural de Toro, de familia hidalga y encausado por la Inquisición de Valladolid en 1559, del que esboza una biografía aproximada y en el que concurren circunstancias vitales que coinciden con los datos que se pueden extraer de la información que suministra el protagonista-narrador del libro, Pedro de Urdemalas: fue, si no clérigo, antiguo estudiante de teología y lenguas clásicas en Alcalá (de ahí el interés por todo lo relativo a la religión); fue también caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén o de Malta (de lo que se deduce su linaje limpio, su conocimiento de la navegación, de la medicina y de los hospitales); y debió hacer las campañas militares de Hungría y Transilvania, quizá hacia 1547.

El editor cierra su sólido aparato crítico introductorio con una nota explicativa de los criterios que ha seguido en la edición de la obra, con una pertinente reseña de los manuscritos y ediciones del *Viaje* y con una acertada selección bibliográfica de estudios sobre la obra, el autor, las fuentes y el entorno histórico en que nació el *Viaje.* Al final del libro se insertan dos apéndices que recogen una carta autógrafa del doctor Andrés Laguna y otros documentos testamentarios de Juan de Ulloa Pereira; todo ello completado con un índice de topónimos.

La reproducción del texto del *Viaje* se ha realizado con rigor científico y va complementado con pertinentes y eruditas notas a pie de página. Sólo desearía señalar aquí que la distinción que hace Pedro de Urdemalas entre *philosophia sancta* (teología) y *philosophia natural* (ciencias físicas y naturales) es un síntoma más del racionalismo imperante en el siglo XVI y que la recusación de ciertas afirmaciones que en el campo de la *philosophia natural* hicieron ciertos Padres de la Iglesia no implica necesariamente heterodoxia, como afirma el profesor Salinero (página 323, n. 74 y 75), ya que casos similares encontramos en otros autores de la época en los que no cabe poner en duda su ortodoxia. Por lo demás, echamos en falta una minuciosa revisión de pruebas de imprenta, lo que se ha traducido en ciertos deslices tipográficos como erratas, salto y trueque de notas, etc., que deslucen en algo la meritoria e ímproba labor llevada a cabo por el profesor Fernando García Salinero, al que sin duda debemos gratitud cuantos nos dedicamos al estudio de la literatura española por haber cubierto con esta edición la importante ausencia de un texto asequible y fiable de una obra fundamental del siglo XVI: el *Viaje de Turquía.*—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

BERNARD SESE: *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*, Gredos, Madrid, 1980, 969 págs.

Sin rechazar en modo alguno las vías modernas de interpretación abiertas por la nueva crítica (estilística, sociológica, estructuralista, psicocrítica, marxista, fenomenológica...), intentando, por el contrario, tomar de ella lo que puede adoptarse en este caso, los análisis presentados manifiestan esencialmente el eco íntimo que la obra de Antonio Machado ha podido suscitar en su intérprete. Resonancia de la obra en el lector—empatía, Einfühlung—, resonancia ingenua, espontánea al principio, pero que, en caso de necesidad, recurre—sólo por algún tiempo—a cierta técnica, esta repercusión—este modo de conocimiento—ha sido constantemente el guía principal de esta exploración, instrumento frágil sin duda, pero que, no obstante, sigue siendo, a mi juicio, el más penetrante en el terreno en que predomina la poesía. Esta es la propuesta metodológica de Bernard Sesé en el prefacio a *Antonio Machado (1875-1939).*

La mejor manera de acercarse al hecho estético es, sin duda, por medio de una primera intuición apriorística y global, imprecisa e incompleta. *Resonancia, empatía, eco íntimo* en el vocabulario de nuestro crítico, esta primera intuición, valiosa como punto de partida y de permanente referencia, es, sin embargo, insuficiente si no va apoyada paso a paso por una exégesis textual, cada día más rigurosa y científica, según lo corroboran las actuales corrientes críticas que el mismo autor cita.

Este extenso, y en ocasiones intenso, trabajo de investigación desarrolla amplia y minuciosamente los temas indicados en el subtítulo: *El hombre. El poeta. El pensador.* Pero para evitar falsas expectativas aclaramos que la referencia a *el poeta* alude más al escritor que a la poesía en sí misma, como podría pensarse si se interpreta el término en un sentido amplio.

Esta intención ya está expuesta en el prefacio con un juego de palabras que disimula quizá la reiteración del concepto: *El hombre tal como se refleja en la obra, la obra como reflejo del hombre y de su historia, tal es en definitiva el objeto de esta investigación.* Declaración que contradice otra expuesta inmediatamente antes, la que lamentablemente no llega a cumplirse en el estudio con la prioridad apuntada: *La obra escrita de Antonio Machado... es, en último análisis, el objeto central de este estudio. Ella ha sido mi punto de partida; a ella, en suma, se reduce todo.*

El eje del trabajo es, pues, la persona de Antonio Machado en des-

medro del análisis estético de su producción literaria. No se trata de cantidad, sino de calidad, y aunque son muy extensos los capítulos dedicados al análisis de la obra, éste es insuficiente y en demasiadas ocasiones se reduce a una simple glosa de los textos citados, resultando superficial y farragoso. En suma, el exhaustivo estudio del poeta eclipsa el análisis eficaz de su poesía.

Sorprende que este trabajo hecho precisamente por un francés, profesor en la Sorbona, uno de los centros consabidos de las actuales corrientes críticas, descuide el rigor y la concisión críticos, el análisis fundado de la obra en sí misma, de sus cualidades estéticas.

El trabajo mantiene un estilo abultado propio de una tesis doctoral que, para su publicación, no ha sido reducida y transformada a los cánones básicos de un ensayo. Este defecto puede ser extensivo a buena parte de las publicaciones de esta colección, que pareciera no tener en cuenta el archiconocido refrán: *lo bueno, si breve, dos veces bueno.*

Evidentemente, Sesé es lo que la jerga académica llama un *machadiano:* un admirador entusiasta del poeta de Soria, un erudito conocedor de todo lo relativo a su vida, a su obra, a las circunstancias en que ambas se desarrollaron y a la crítica que posteriormente tuvieron. De esta erudición se benefician los completos estudios biográficos que encabezan cada una de las cinco partes en que se divide la investigación: *Infancia y juventud; Soria, París, Baeza; Segovia; Madrid; La guerra. El compromiso político.*

Pero un afán escrupuloso convierte a veces al crítico en historiador meticuloso. Esto lo lleva a consignar minucias irrelevantes como, por ejemplo, la hora precisa del nacimiento de Antonio Machado, que quizá pueda interesar a algún astrólogo, o el número exacto de versos de un poema, sin que este dato aporte nada a su exégesis, con lo que sólo consigue abultar innecesariamente las páginas.

Salvo excepciones, como puede ser el capítulo XXV, *Lenguaje y música,* en el que la interpretación crítica es más rigurosa y textual, en general en análisis de la poesía y la prosa de Machado está hecho desde una crítica impresionista, con una terminología marcadamente subjetiva que abusa de apreciaciones como las siguientes: *La emoción grave y conmovedora, la sencillez del lenguaje, el tono de fervor y de éxtasis místico, la variedad sabia y matizada de los ritmos, estremecen, sin ningún artificio, la imaginación y el corazón del lector; ... estremecido por la emoción dulce y lancinante del recuerdo..., el arrebato lírico...; una ternura inquieta...; una inquietud temblorosa...*, etc. Esta es una muestra extraída de unas pocas páginas, pero resume el tono permanente de

la crítica a través de las 970 páginas de los dos volúmenes de la obra reseñada.

La consecuencia directa de este subjetivismo exagerado son la ambigüedad y la retórica, que redundan en ineficacia crítica. Casi no es posible hablar hoy de *el tono de emoción contenida y de fervor,* o de *un arrebato de fervor que es el tono esencial de esta composición,* para singularizar un determinado acierto poético. Tampoco se puede escribir que el autor *pinta con delicada pluma,* o que tal característica de un poema es *sugerida por el poeta en pinceladas precisas y temblorosas,* ni pensar que *ritmos «delicados y febriles»* o *ritmos «danzarines»* suponen epítetos críticos de algún rigor. Son frases hechas que en alguna época tuvieron sentido, pero que, remanidas y gastadas por el propio uso, han perdido su capacidad significativa. Aluden a una retórica crítica vacía de contenido y, por eso mismo, ineficaz, además de conformar un estilo crítico afectado que raya en la cursilería.

Es justo reconocer también las virtudes de este trabajo que, en algunos aspectos, calificamos como intenso. Hay partes en las que la sensibilidad crítica que sin duda posee Sesé, junto a una descripción objetiva y fundada del fenómeno literario, producen apreciaciones interesantes expuestas con amenidad. Tal es el caso, por ejemplo, de las páginas sobre las *profundas influencias o reminiscencias* de Bécquer, Verlaine, J. R. Jiménez, Darío en la poesía de Antonio Machado.

El estudio que reseñamos tiene diseminadas observaciones críticas justas e interesantes, como la que a continuación citamos sobre el *Juan de Mairena: A Machado no le gusta entregarse a la exposición sentenciosa de razonamientos abstractos; prefiere atribuir opiniones a personajes, mostrándolas así encarnadas, vivas, vividas.* Pero es de lamentar que sea difícil reparar en ellas, porque están sofocadas por la hojarasca de la glosa y el estilo alambicado que prevalecen en el libro.

Como acierto fundamental destacamos la cronología comparada que esquematiza la relación de la vida y obra de Antonio Machado con los acontecimientos históricos coetáneos (Tratado de París-98, guerra mundial, revolución rusa, República española, guerra civil, etc.), y con los hechos culturales más relevantes de la época: desde la *Historia de los heterodoxos* hasta M. Bataillon, pasando por Rimbaud, Darío, la Generación del 27, Gide, Unamuno, J. R. Jiménez, Joyce, Ortega, Heidegger, Neruda, Picasso, Miró, entre los principales. Este esquema muestra a Machado encabalgado no sólo en dos siglos, sino en dos épocas: la cultura decimonónica y la modernidad, lo que es fundamental para juzgar la respuesta estética del autor a su tiempo.

Antonio Machado (1875-1939), Primer Premio Internacional Antonio Machado y prologado por Jorge Guillén, es, en suma, un apreciable trabajo de consulta, sobre todo en lo que atañe a la persona del poeta más que a su obra literaria, y que probablemente hubiese ganado mucho con un mayor rigor crítico y unas cuantas páginas menos: una cortesía para con el atiborrado lector.—*LEONOR FLEMING (General Oraa, número 69, 3.° B. MADRID).*

UNA POSIBLE REALIDAD ENTRE SENSUALIDAD Y LENGUAJE *

> Tam gratumst mihi quam ferunt puellae
> pernici aureolum fuisse malum,
> quod zonam soluit diu negatam.
>
> CÁTULO: *Poesías.*

No es nada fácil ni aun por por muchos sicodramas y computadoras al servicio, poder reducir a simple hecho psicológico ciertas manifestaciones del amor con el serse y el amarse. Cuando una mirada puede conllevar tantos cometidos en gestos y momentos (y de esto el poeta Ibn Hazm, en *El collar de la paloma,* nos refiere algo...), qué no despertará, en posturas, formas y lenguaje, el amor y lo sensual entre nosotros; o más bien esa ansiedad inversamente penetrante de ciertas maneras hiperestésicas de ser. Entonces ya no sólo es el amor, ni la sensualidad, ni el lenguaje. Tal vez otra manera de existir, de indagar o vivirse. Este es, al parecer, el cometido poético-vivencial de Luis Antonio de Villena. Su obra *Viaje a Bizancio* será emocional precedente, como decidido resurgir de una ciudad condenada y destruida, para llegar, después de un viaje consabido, al nuevo lugar de *Hymnica,* obra en que sin duda culmina el triunfo pretendido.

Sería un tema importante analizar la obra de Luis Antonio de Villena con todo el contexto generacional-poético a partir de los años sesenta, tanto en su trayectoria formal como temática; pero el espacio nos coarta, y algo también dijo Carlos Bousoño en su reciente prólogo a la obra de Guillermo Carnero. Por lo tanto, ceñiré mi encomienda a su última obra, *Hymnica.*

---

* LUIS ANTONIO DE VILLENA: *Hymnica.* Colección de poesía «Hiperión». Ediciones Peralta, Pamplona, 1979, 80 págs.

Ciertamente que el enarbolado tema de la sensualidad adquiere aquí un interés y una preocupación considerables como remanente de vivencias y lecturas, como ética e incluso como estética de una postura definitoria en el transcurso literario (ensayo, crítica y poesía) de Luis Antonio de Villena para manifestarse mediante convicciones y asentimientos en una disidencia y en un velado aristocratismo que lo definen—y se define—como «el desterrado» por «renunciamiento».

El tema de la sensualidad, por motivación del escritor, en sus múltiples formas, nos aproxima por caminos diferentes a ese concepto de Belleza inalcanzable, y por inalcanzable imposible, y como imposible deseada. El poeta, desengañado de aquellas muertes y destrucciones pasadas (en el sentido juanrramoniano), parece haber llegado al puerto de la evasión (aunque sin tomar asiento, pues aún hay mucho que esperar) y tomar como recurso el amor, llevando el cuerpo hasta la soñada y alejada isla, en un sollozo de Cyterea del que en sus *Fiestas galantes* ya nos hablara Verlaine en un poema. Recurso y triunfalismo a la vez en que el cuerpo y los sentidos son ensalzados en su gloria después de perdidas ciertas esperanzas, fruto del escepticismo. El cuerpo se va a refugiar en el lenguaje como manifestación al surgir tal desconfianza. Es el cuerpo quien llama al lenguaje en su despertar y en su seducción. Para ello las palabras serán el remedio como acto y realización en configuración con el momento anhelado:

En todo están sus labios si los buscas,
y toda escritura—toda sensación—dibuja un cuerpo.

«Un leve toque para sentir, ante la noche, confianza.» Parte de la temática en *Hymnica* es conmemoración y hasta homenaje de la noche y sus encantos, con soñarse en los jardines de Banu Marwan, poseyendo (no como Licinio) a la bella Jalwa sin engaños ni tapaderas. Directamente y a flor de piel, como un rebelde frente al sistema, a las posturas pretendidas y más correctas. El poema, en esta parte, se hace fuego y noche de arabesca luna, como se hicieron llama ascendente los versos de Cernuda y el noctambular de Manuel Machado en su «Nocturno madrileño», o el «Nocturno parisiense» en los *Poemas saturnianos*, de Verlaine. El citar a estos poetas es por encontrar en ellos y con respecto a L. A. V. unos temas comunes: ese vano deseo por la belleza antigua, la postura de disidentes, su actitud de insaciables, su cierto determinismo individualista como medio de suficiencia y como enfrentamiento a la razón que los hace caer en su reiterativa personificación al margen siempre de comunes tendencias y pretensiones clarividentes, inducidos por un trasfondo escéptico y en ocasiones pesimista, sabiéndose lejos de arcanos pensamientos y pretensiones, bellos satanes como

Rimbaud. Luis Antonio de Villena, en su poema «Mi retrato triste y suntuoso» (pág. 55), se definirá, dentro de su particular ética y estética—entre neomodernista y parnasiano—, en la proliferación de los sentidos, en fuente mediata de vida y delirio.

Cuando la vida es breve y los sentidos insaciables, y la posesión es al instante desposeída, no hay menos que aventurarse continuamente en ese vivir cambiante—neovivir—y continuar en el apresurado «insaciarse», porque el fin puede llegar en un día, de igual manera que el día en silente gesto toca su fin:

> *Hoy miraré tu esplendor hasta insaciarme,*
> *y el deseo volará como el ave más grande de la tierra.*
> *¿Hablarte? Sería cortarlo. No cometeré hoy esa torpeza.*

Será necesario entonces tomar—con André Gide—lo nuevo de cada momento y no prepararse a los goces, pues puede que en ese mismo lugar te domine un distinto placer. ¿Por qué volver a probar el pasado? Pues no hay tiempo en nuestro cuerpo carpediano.

Sin duda que ese apresuramiento por el elogio y la exaltación del vivir, del sentir plenamente, en una palabra, soporta ocultamente la dominante persecución, callada, de un ocaso que se aprecia inútil por el deseo, caverna ocultativa de la muerte, y que al fin como trasfondo surge soterradamente como una decantación fantasmagórica que permite denunciar a la vida en la decepción y la mentira tras sentirse en una tramoya, anticipo y danza de esa muerte. De esta manera poemas como «Tristán» (pág. 74), «Otros querubes» (pág. 77) y «Continuación de una vida» (pág. 79), identificados con un conocido poema de Luis Cernuda, «Los fantasmas del deseo» (1933); con «Ocaso», de M. Machado, en su obra *Ars Moriendi,* en 1922, y con Verlaine en su poema «Crimen Amoris», de *Entonces y ahora* (1884), se mueven en un tono escéptico y hasta aparentemente frío al avecinarse el final distanciador.

El hecho de tratar temas tan determinados en su apreciación y en sus referencias permiten valorar los aspectos del lenguaje, de su estilo y de su estructura poética. Los poemas aparecen dominados por la forma (en su función poética, digamos), en el sentido más amplio y profundo. Se da una compenetración directa, en suaves connotaciones, entre mensaje, realidad y lector. Tal compenetración se debe a ese perfecto y buscado equilibrio que está patente en el ordenamiento del poema mediante un léxico rigurosamente escogido (perfecta utilización de cultismos y semicultismos) para mantener al poema en su más completa identificación referencial, y al mismo tiempo concede en su contacto lingüístico una elevación temática que permite al lector sugerir posturas, pensamientos e inspiración. Por esta razón este pretendido esteti-

cismo no cae en el preciosismo que haría del poema algo superfluo e inapreciable. De igual manera que en su temática la pasión aparece dominada, al final, por su escepticismo, de ese mismo modo su lenguaje no da la sensación de exorbitado por su rigor léxico, debido a la fuerza significativa de sus palabras.

Un elemento considerable en la estructura de algunos poemas consiste en añadir, como factor adicional y connotativo, característica no común en su lenguaje, un pequeño poema con la finalidad, creo, de dar una amplificación significativa mediante un cambio rítmico e incluso referencial, pero que por su connotación se ajusta perfectamente al contexto general. Y es esa arritmia, aparente desviación, lo que hace que el lector participe, critique y analice tal postura determinada. Es curioso apreciar que tal desarticulación rítmica se produce de esta forma y no en versos internos ya en el poema (ver poemas como «Todo perfume llama a otro perfume», «Willy» y otros—págs. 14 y 72). Estos poemillas adicionales vienen a ser también un resumen de lo anteriormente expuesto, como aseveración temática.

Los versos son libres, largos, como corresponde a un estilo que domina lo narrativo-descriptivo, calculadamente rítmicos, como renovación de un pasado clasicismo, que se hace nostalgia de igual manera que sucediera con movimientos como el Modernismo, Parnasianismo, Neucentismo y como algunos poemas del poeta sevillano en sus *Invocaciones* (1934-1935).

También en Luis Antonio de Villena aparece una preocupación por el lenguaje, al ser medio de comunicación. En *Hymnica* el lenguaje se supera a sí mismo al concederle el poeta un puesto más relevante que el de ser un canal de su experimentación. El lenguaje compone la experiencia de la realidad al romper el abismo entre deseo y hecho al mostrar tal experimentación. Como experiencia, poder ser sentida, vivida y realizada lejos de la razón predispuesta en una ética del renunciamiento, asido a unos «placeres prohibidos» entre «telarañas—preciosas y preciadas—que cuelgan de la razón».

He intentado recoger algunos puntos importantes, pero no únicos, de forma restringida y por lo mismo incompleta, ya que se presta a un interesante desarrollo de ciertos aspectos como sedimentación de momentos transcurridos y presentes que inciden en esta obra. Sí cabe decir que el modo de tratar temas ya consagrados desde los clásicos toman en Luis A. de Villena, a pesar de sus reiteraciones, un cariz digno por su buen logro, como corresponde a un poeta en el que, además de sumarse muchos conocimientos, sabe manifestarlos tanto poética como críticamente. Y no creo que la estética sea—como se ha dicho—máscara de ninguna postura en desafío cuando no hay nada que ocultar y sí existe,

por otra parte (contraria y tajante, por supuesto), algo que reprochar; aunque quien reprocha no sea capaz de nada.—*MIGUEL J. GALANES (Avenida Monforte de Lemos, 169. MADRID).*

MITO Y REBELDIA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

En los análisis de la evolución de la mentalidad cultural, frecuentemente se opone el mito, como creación icónica primitiva, a la razón expresada, ya sea en la filosofía o en la religión, ambas abstractas. Estas se constituirían en esfuerzo intelectual por dar una más adecuada interpretación de la realidad. Pero ¿lo consiguen?; ¿integran al hombre de modo más liberador en su contexto?; ¿o la razón se segmenta, se aísla de las otras capacidades, para erigirse en instrumento, él solo, todopoderoso, capaz de comprender? El mito se expresa por la imaginación, el sentimiento, la emoción, la intuición. ¿Esto implica que la razón no lo complementa? Aparece como una gran metáfora, como una especie de sofisma. ¿Quiere decir que no respeta las leyes de la coherencia? ¿O es que su lectura no puede ser ingenua, literal? Si el mito es sólo poesía, no se lo problematiza; la literaturidad no afecta al referente. Pero cuando el mito es representación del mundo se considera que responde a una mentalidad ahistórica. Sin embargo, la única conceptualización posible del tiempo no es la newtoniana; existen apreciaciones subjetivas más próximas a la concepción de Einstein, no por ello menos «históricas», aunque tal vez sus visiones aparenten la arbitraria forma de la «profecía». ¿El mito es estructuralmente reaccionario? ¿O es un problema de manipulación de las clases que detentan el poder? ¿Puede ser usado por un pueblo sometido, para conservar durante siglos su identidad, a pesar de las superestructuras extrañas que se le quieran imponer? ¿Podría ser una forma de clandestinizar el saber popular?

Todos estos planteamientos, y otros, cabe formular ante la visión de los mitos indígenas que la literatura hispanoamericana muestra como supervivientes a pesar de la opresión secular. Un texto sintomático es *La tumba del relámpago* [1]. Narración compleja por la superposición de planos. Mitos, sueños e historia se corresponden en un único ámbito geográfico y aplicados a la expresión de la epopeya liberadora de los comuneros peruanos. Intento frustrado en 1960, lo que no quiere decir

[1] MANUEL SCORZA: *La tumba del relámpago*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1979.

que no se produce en algún momento de la historia narrada por doña Añada. Sin embargo, ni el personaje, Remigio Villena, ni el lector podrán saberlo aparentemente, a partir de esta fuente. El tusino se encarga de quemar la Torre en la que se conservan los ponchos tejidos por la ciega. Ponchos que dicen cómo el futuro ya ocurrió. Pero esto es profecía para la conciencia occidental; significa destino ciego, participación prefijada y no voluntaria en el acontecer vital. Contra esta idea se rebela Remigio, ya que: «Sólo los comuneros liberarán a los comuneros» (pág. 200). No obstante, la destrucción del relato no significa que necesariamente se anule lo que el mito ha dicho, además, porque «doña Añada había vivido en Yanacocha y en Jarria al mismo tiempo» (pág. 199).

En este mundo literario «al revés» destaca el personaje de otra historia, sobre todo porque muestra cómo en la imaginación popular el asentamiento de la religión católica no ha logrado erradicar asociaciones ancestrales, que desde el punto de vista de la teología cristiana consisten en puras herejías. En un contexto en que el dios Inkarí deberá juntar los miembros dispersos de su cuerpo para el combate final; en que siguen naciendo descendientes de los hombres-pájaro; en que las flores nacen donde no deben y los vientos corren en sentido contrario, no puede extrañar que la Virgen se encarne en la figura del hemafrodita; hombre-mujer Macomaca, enamorado de su hermano, bandolero milagroso, único capaz de matar al Murciélago Pajuelo, el heredero universal de todos, es decir, al leguleyo que inventa falsas herencias y despoja de sus bienes a las pobres familias de los deudos.

Según Curtius, la representación del mundo al revés, la enumeración de imposibles, expuestos con el típico humorismo del pueblo, o a través de manifestaciones dramáticas, surge *sintomáticamente* en épocas de crisis, cuando las luchas son incontenibles y el individuo toma conciencia de sí. Y en general la función que cumple es precisamente contraria a la que le asigna Scorza. En la literatura antigua, en la medieval, es la crítica desde lo estable, desde lo viejo, contra lo nuevo, contra lo joven. En *La tumba* resulta precisamente un revulsivo que muestra por dónde puede producirse la ruptura del *statu quo*.

Una tercera historia exige del narrador la coherencia inherente a la crónica. No se cuentan los hechos como pudieron o debieron ocurrir, como los pudieron soñar sus actantes, sino que importa la correspondencia con el referente real. Porque los personajes representan personas que pretenden transmitir, más allá de la literaturidad de mundos imaginarios, sus condiciones infrahumanas de vida. Estas personas coinciden en muchos casos con los personajes de los otros mundos alegóricos, pero ahora sirven al análisis de posibilidades revolucionarias en

América Latina. En rigor, los comuneros, Genaro Ledesma, los partidos y grupos políticos de la izquierda peruana son ejemplo de algo que ocurre en un nivel continental.

En 1960 los comuneros intentan recuperar sus tierras, avasalladas por capitales foráneos y personeros nacionales. La rebelión fracasa y concluye en masacre, como ha ocurrido hasta ahora con este tipo de movimientos.

En el texto se critican como razones de los fracasos: la atomización de los grupos de izquierda, la autopretensión de constituirse en «vanguardias» conductoras de las «vanguardias revolucionarias», la falta de inserción a nivel popular, la aplicación mecánica de hipótesis adecuadas a otros contextos, la incapacidad para reconocer en sectores populares potencialidades revolucionarias, porque el referente que les permite una identidad no responde a cánones ortodoxos (los comuneros serían reaccionarios porque sus reivindicaciones se orientan en el sentido de mantener la propiedad privada, reclaman «sus» tierras).

Todos estos errores provocan alrededor de Genaro Ledesma, líder legal de los comuneros, un vacío político que, sumado a la carencia de armas, y al desorden en las ocupaciones, dejan a los campesinos indígenas a merced de las fuerzas represivas, que los aniquilan. No es la primera vez, quizá no sea la última; pero «sólo los comuneros salvarán a los comuneros», sólo el pueblo salvará al pueblo.

En síntesis, se trata de una novela brillante, que utiliza las técnicas narrativas más diversas, dotada de un lenguaje que tan pronto lleva por cauces de un lirismo emocional intenso como desciende para captar el mínimo detalle cotidiano. Novela que podría tomarse sólo como tal, y compartir con ella la simpatía de unos personajes; pero como en el fundamento éstos son personas, se trata de un auténtico alegato que reclama atención y exige la toma de conciencia del lector.—*MARIA V. REYZABAL (Galileo, 47, 1.º B. MADRID-15).*

NISBET, Robert, *La Sociología como forma de arte,* Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 206 págs.

Aunque enfocado hacia una ciencia particular—la sociología—, este libro expone un punto de vista extensible a la totalidad de las ciencias. El acto que inaugura una nueva ciencia o amplía el dominio de una ya constituida no es distinto del que produce una nueva obra artística o alumbra un modo nuevo de expresión.

Sabemos que es así por la unidad fundamental de la psique humana, y aunque no estemos en condiciones de señalar con precisión los matices psicológicos diferenciadores que hacen que un mismo esfuerzo o un mismo impulso terminen en un producto artístico o en un producto científico, sí cabe reducir distancias a través del proceso epistemológico mismo de elaboración. Ya Max Black, por ejemplo, había intentado reducir el maniqueísmo entre ciencias y humanidades a través del acercamiento de dos modos operativos tan dispares como son las metáforas —en las artes—y los modelos—en las ciencias—. Dice Max Black: «El empleo de modelos teóricos se asemeja al uso de metáforas por requerir la transferencia analógica de un vocabulario: la metáfora y la construcción de modelos revelan relaciones nuevas—ambos son intentos de poner contenido nuevo en odres viejos—» (*Modelos y metáforas,* Ed. Tecnos, Madrid, pág. 234). Y más adelante: «Acaso toda ciencia tenga que empezar con metáforas y acabar con álgebra; y es posible que sin la metáfora nunca hubiese existido álgebra alguna» (pág. 236).

La obra que comentamos bien puede pasar como una exposición descriptiva de esta tesis aplicada a la sociología. El autor parte de una experiencia: «... ninguno de los grandes temas que habían proporcionado constante estímulo y también fundamentos teóricos a los sociólogos durante el siglo pasado había sido abordado con algo que se pareciera a lo que hoy solemos considerar como 'método científico'. Me refiero al tipo de método que encontramos descrito en nuestros textos y cursos sobre metodología, lleno de referencias al análisis estadístico, planteamiento de problemas, hipótesis, comprobación, repercusión y construcción de teoría.»

Estos temas son, entre otros, los siguientes: comunidad, masas, poder, desarrollo, progreso, conflicto, igualitarismo, anomía, alineación, desorganización. Esta experiencia se ve reforzada por la constatación de la concurrencia en las artes contemporáneas de temas parecidos. El libro se ofrece así como una profilaxis no contra la ciencia, sino contra el cientifismo, en cuanto que muestra que las raíces de la ciencia creadora y del arte son las mismas: «Donde existe más claramente la unidad del arte y la ciencia es en las motivaciones, impulsos, ritmos e inquietudes que subyacen en la creatividad en cualquier terreno, artístico o científico.»

De esta manera el librito mismo que comentamos se constituye en una aportación nada desdeñable a la sociología del conocimiento y del arte. «Incontables obras en las ciencias sociales revelan la incapacidad de sus autores para percibir esta crucial diferencia entre lo que puede propiamente llamarse la *lógica del descubrimiento* y la *lógica de la demostración*. La segunda está debidamente sujeta a reglas; la primera no

lo está.» De esta afirmación se deduce también el temple pedagógico de la obrita: la denuncia del supuesto, que subyace a los textos de metodología, de que la primera lógica puede invocarse de algún modo obedeciendo las reglas de la segunda.

El autor no va a investigar el acto creador en cuanto tal, común al artista y al científico; de Kant a Heidegger este tema ha fatigado las mentes de los filósofos y la cosecha ha sido menguada.

Su cometido es más modesto y no excede el dominio propio de la sociología o de su historia. Como la del arte, también la historia de la sociología puede ser escrita como una sucesión de *estilos* propios de una etapa sociológica o de autores aislados. Se trata de algo no muy distinto de lo que Ortega denominaba *talante*.

Porque «aunque la unidad auténticamente vital de arte y ciencia es la que se basa en las formas de *comprender* la realidad, no debemos pasar por alto la considerable semejanza de los *medios de representación* de esa realidad en las artes y en las ciencias».

Y los modos tradicionales de esa representación son: el retrato, el panorama, el paisaje, el movimiento. Artista y sociólogo se enfrentan a los mismos problemas y utilizan los mismos medios para comunicar a los demás determinada concepción o sentido de la realidad. En este sentido, Tocqueville y Marx, Tönnies, Weber, Durkheim y Simmel fueron espléndidos paisajistas de la Europa del siglo XIX y principios del siglo XX. Dígase lo mismo de los retratos y de los medios de expresión del movimiento y el cambio social.

Pero aún hay más: frecuentemente las visiones, intuiciones y principios originales de la sociología en su etapa clásica habían sido anticipados y expuestos con profundidad y forma casi idénticas por algunos artistas, principalmente románticos, en el siglo XIX.

Esto es de sobra conocido; por ello el autor insiste en el hecho de que «en una misma persona, es el componente artístico del conocimiento el que es capaz de generar, mediante la intuición y otras condiciones más generales del arte, los elementos que solemos considerar como científicos».

La dicotomía ciencias-artes data de tiempos recientes y tiende poco a poco a desvanecerse por obra, sobre todo, de las modernas teorías estéticas, que ven en el arte no sólo un medio de expresión, sino un modo de conocimiento, de exploración de la realidad.

Pero si el artista se ve implicado de este modo en el reino del conocimiento, el científico se ve no menos comprometido en el reino de la estética. La historia de las ciencias nos muestran batallas ganadas por una hipótesis frente a otras rivales por argumentos tales como la elegancia, simplicidad e incluso belleza formal.

Más aún: alguna hipótesis se mantuvo en pie frente al aparente mentís de la realidad debido al peso de su propia elegancia.

Los avances científicos han procedido de una curiosidad estética más bien que de la presión de la necesidad. Hay un componente de *desinterés* tanto en la investigación científica como en la creación artística, como ya vio Kant; pero, sobre todo, en uno y en otra actúa lo que el autor denomina la 'imaginación icónica' y otros llaman de distinta manera.

El autor pudiera haber traído un poco más acá en el tiempo su aproximación entre artistas y sociólogos y haber mostrado cómo la Escuela de Francfort tuvo entre sus antecesores artísticos a un Robert Musil o a un Hermann Hesse, con lo cual hubiera reafirmado su tesis.

También hubiera sido deseable un mayor conocimiento por su parte de los avances en la teoría general de las ciencias, que ha ido debilitando el hiatus entre éstas y las artes, de manera que el maniqueísmo combatido no aparece ya en la formulación 'fuerte' en que el autor se mueve.

El libro parece escrito para un ambiente en el que el positivismo conserva aún un peso excesivo. Da la impresión de que la audiencia a la que se dirige se ve demasiado «obligada a arroparse en cualquiera de esos tipos de restrictiva burocratización intelectual que constituyen el núcleo de muchos de los textos sobre metodología y construcción de teoría que hoy nos rodean». No creemos que el dictamen sea literalmente aplicable a la sociología que desde hace sesenta años se practica en Europa, pero un buen consejo lo es venga de donde viniere. La alianza de imaginación, sentido crítico y rigor metodológico ha propiciado aquí buenas cosechas.

El grueso del libro—temas, estilos, paisajes, retratos sociológicos—no es más que la extensión de la tesis débil del proemio: mostrar cómo en las obras de los clásicos de la sociología—Durkheim, Weber, Simmel, Marx—aparecen procedimientos expresivos no distintos de los utilizados por los artistas en sus propios campos. Hubiera sido deseable una mayor profundización en la tesis fuerte: en su origen, el proceso artístico y el científico son un mismo proceso.—*MANUEL BENAVIDES* *(Angel Barajas, 4, 4.º C. Pozuelo de Alarcón. MADRID-23).*

Stuart B. SCHWARTZ: *Sovereignty and Society in Colonial Brazil. The Hight Court of Bahia and its Jugges, 1609-1751*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1973, 438 págs.

La obra del profesor Schwartz que comentamos constituye uno de los escasísimos trabajos realizados hasta el presente sobre el papel jugado por la burocracia judicial en el mantenimiento y consolidación del régimen colonial portugués en Brasil.

El autor enmarca su estudio en ese proceso paralelo y articulado que constituye la emergencia del Estado soberano en la Europa occidental y la creación de los imperios coloniales español y portugués. Proceso que originará y a la vez se fundamentará en la afirmación progresiva de la autoridad real, en base al establecimiento de una burocracia profesional, cuyos intereses estarán íntimamente ligados a los de la corona.

En dicho contexto se inserta la configuración político-administrativa de la presencia colonial portuguesa en Brasil. El análisis y estudio de la burocracia que lleva el peso de la administración colonial constituye, pues, una de las claves para la comprensión del mundo colonial.

Sin embargo, el profesor Schwartz no limita su investigación al simple análisis de esa burocracia, que con ser importante sólo nos proporcionaría una visión parcial de la estructura colonial, sino que la estudia en sus relaciones con las élites comerciales, económicas y políticas que llevan el peso de la vida social en Brasil. De esta forma el título del libro cobra toda su significación.

Como expresamente señala, la premisa básica de su estudio es que gobierno y sociedad en el Brasil colonial se estructuraban en base a dos sistemas de organización profundamente interrelacionados. De un lado, una administración metropolitana, caracterizada por normas burocráticas y relaciones impersonales; de otro, una red de relaciones primarias interpersonales basadas en intereses, parentesco y fines comunes, que, aunque no menos formal en cierto sentido, carece, sin embargo, de reconocimiento oficial. La investigación pretende, así, examinar la relación dinámica que se produce entre esos dos sistemas de organización humana.

Para ello se toma como objeto fundamental del estudio el sistema burocrático y, en concreto, lo que constituye en el Brasil colonial el núcleo clave del mismo, la organización judicial integrada por magistrados profesionales, formados en la metrópoli e íntimamente ligados al gobierno real.

En este punto, la investigación se centra en el desarrollo y activi-

dades del Alto Tribunal *(Relaçao)* de Bahía, una institución administrativa y judicial establecida en 1609, que actúa como el principal nexo entre los deseos e intereses de la población colonial y los dictados del gobierno real. La *Relaçao* de Bahía, con el gobernador o virrey como presidente, constituía la cúspide de la estructura administrativa colonial y como tal es la que mejor representaba al gobierno real. En cuestiones judiciales, como el más Alto Tribunal en Brasil, su autoridad era incuestionada, y sólo después de 1751 compartirá este estatuto con el Alto Tribunal establecido en Río de Janeiro.

Con todo, uno de los puntos de más interés del estudio es el hecho de que el énfasis del mismo se centra más en las funciones administrativas del Alto Tribunal y en la naturaleza y actuaciones de su personal que en sus funciones judiciales. Así, la intención del autor es sobre todo sociológica, analizar la naturaleza humana de la burocracia.

El libro se divide en tres partes. En la primera se examina la naturaleza de la burocracia portuguesa y el ascenso de los magistrados como poder político, tanto en Portugal como en sus colonias. En este sentido, en 1580, la unión de España y Portugal da lugar a una reforma de la estructura judicial portuguesa, siendo precisamente a raíz de la misma cuando nace la *Relaçao* de Bahía. Concluye la parte primera con un análisis de la magistratura portuguesa y una detallada descripción de las vidas personales y profesionales de los diez primeros magistrados. En la parte segunda, el estudio se centra en la primera época de la *Relaçao* de Bahía (1609-1626), en orden al examen de la estructura, funciones, procedimientos y acciones de la *Relaçao.* Se estudia el medio social de Bahía y se intenta mostrar el impacto de la *Relaçao* en las condiciones locales. En base a mostrar los varios lazos de familia, amistad e intereses económicos y comerciales se realiza un análisis de la burocracia dentro del contexto de la sociedad colonial. Finalmente se pone de manifiesto cómo las medidas de guerra y las presiones privadas traen consigo la abolición temporal de la *Relaçao.* La parte tercera estudia las razones del renacimiento del Alto Tribunal y su evolución hasta 1751. Fecha que constituye el final de la investigación. La accesión al trono de Portugal de José I en 1750 fue pronto acompañada por el dominio político de su primer ministro, marqués de Pombal, que inicia una profunda reforma de la estructura económica y administrativa del imperio portugués. En Brasil, una de las primeras medidas será la creación de la *Relaçao* de Río de Janeiro, que marca el fin de una era en la historia de la estructura judicial y administrativa de la colonia y es el primer paso en el proceso de traslado del gobierno desde el Noreste hacia el Sur, en base a los cambios en la producción económica y en la población que sufre Brasil y a la amenaza militar española en el Sur.

El libro termina con varios apéndices sobre los gobernantes de Portugal y Brasil, sobre los *Desembargadores* de Bahía y sus matrimonios en Brasil en el período 1609-1758; con una bibliografía completísima tanto de fuentes de primera mano como indirectas, y con un índice analítico y onomástico de gran utilidad.

En suma, la obra del profesor Schwartz constituye un estudio de las élites en el Brasil colonial, tanto en el plano de la burocracia profesional como en el de la vida económica y comercial de la colonia, en base a las interacciones y mutuas influencias entre ambas estructuras, lo que proporciona una visión de la dinámica social y política de la colonia de enorme interés para la exacta comprensión de la dominación colonial por parte de la metrópoli, abriendo nuevos cauces en el estudio del fenómeno del imperio colonial y, en concreto, del imperio portugués. No es, pues, sólo un estudio histórico, sino igualmente sociológico, que interesa a los especialistas de ambas disciplinas científicas.—*CELESTINO DEL ARENAL (Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid).*

"LUGAR SINIESTRO ESTE MUNDO, CABALLEROS"

En la colección Legasa ha aparecido un libro de relatos bajo el título *Lugar siniestro este mundo, caballeros* [1], cuyo autor es un hombre de letras llamado Félix Grande, quien durante años y años se ha ocupado de diseccionar la realidad de nuestro entorno y ahora nos lo quiere ofrecer en una serie de hechos y situaciones que, con cierto sabor agridulce, nos enfrenta con nuestra propia existencia a través de las pequeñas historias que contienen sus relatos.

Todos los títulos de este volumen se agrupan en dos libros. El primero, denominado *Tiempos modernos,* contiene una serie de relatos que, salvo dos, se ofrecen por vez primera al público lector. El mismo número de historias, o sea doce, existen en el libro segundo, titulado *Parábolas,* los cuales ya habían sido publicados bajo la misma signatura tiempo atrás. Pero, además, se debe hacer constar que unos y otros han ido apareciendo en diversas publicaciones o en separados volúmenes, formando ya parte del pasado de este escritor ocupado y preocupado por su entorno que es Félix Grande.

[1] Ed. Legasa, Madrid, 1980.

En *Tiempos modernos* asistimos a una serie de historias de distintas y concentradas amarguras, tal como símil de la propia vitalidad que refleja su común denominación. Nos proponemos comentar, siquiera sea brevemente, cada uno de los relatos, al margen de ofrecer el denominador común de encerrar todos ellos la inmensa capacidad del poeta para retratar el espanto y la inmensa geografía dramática que a su alrededor es capaz de engendrar el hombre, ser racionalmente perverso por excelencia.

En «Sara» tienen lugar de igual manera la ternura y el horror. He aquí al ser humano perdido en su propia insatisfacción, en la tremenda soledad de suponerse inventor del mundo y promotor, sin embargo, de todos los fracasos más lamentables. Es, con todo, una historia de amor y de dolor, una historia donde sólo se hacen posibles los sueños más dramáticos y las intenciones más mezquinas. «Como una flor vieja» es un simple llanto, una reflexión en torno al olvido y a las delicadas incoherencias del alma humana, invitándose a la perdición y a la insolidaridad. «El perro» nos muestra el zarandeo a que es sometido un hombre bajo el peso de circunstancias adversas y de imperecederas angustias, bajo la mirada vigilante de ese animal no racional que parece comprender mucho más de lo que tiene lugar a su alrededor. «Hormigas» ya es una historia, una verdadera historia de horror. Félix dice que «Una amiga me relató una historia escalofriante sucedida en el sur de Italia, en tierras calabresas, una historia que había torturado algunas noches de su infancia». La cuestión es que una madrastra, que ha contraído segundas nupcias con un hombre que ya tenía una hija, se siente celosa de esta niña ante su imposibilidad de tener un hijo y no ve más negación a su alrededor que martirizar a su hijastra, introduciéndole hormigas por los dos orificios de la nariz, lo cual produce a la niña una enfermedad mortal. El padre, al contemplar semejante acción, arremete contra su esposa y la despedaza con un hacha. ¡Qué patetismo, qué vitalidad en un relato de tanta acción como desazón! He aquí donde quedaría, podría quedar, ya contenido todo el valor del título del libro, al advertir la siniestralidad de este mundo, verdaderamente hostil y violento.

Con una cita de Haroldo Conti: «Mi madre y las cosas aparecen cubiertas de ceniza» se abre el relato titulado «Humildad», espacio lleno de contrariedades y alarmantes cuestiones donde el hombre puede llegar a convertirse en un ser apartado de sus semejantes y de sí mismo, por culpa de esa soterrada violencia que se hace presente en cada uno de nuestros actos, en cada momento de nuestra existencia. «Homenaje» nos

comenta la angustiada situación de un presunto suicida, producto también de este mundo convulso y patético y su, sin embargo, capacidad de soluciones para afrontar ese riesgo difícil que es disfrutar una soledad habitual. Una corta narración sobre la felicidad y sobre su posibilidad antagónica es «Siéntese», en la cual advertimos una cierta rabia del autor ante tanta calamidad acumulada, ante tantos destinos desvalorizados por la civilización y el odio humanos, al recordar que el 30 de diciembre de 1966 «algunas de las bombas lanzadas sobre Vietnam lleva escrito en sus puntas de fuego y muerte 'Feliz Año Nuevo'». Un hombre a quien van a fusilar nos muestra su coraje en «El individuo aquel», coraje que, a la vez, deja un poso de amargura entre sus ejecutores, y donde se nos antoja advertir una enérgica protesta frente a la pena de muerte, aún imperante en muchos Estados contemporáneos. *Tiempos modernos* es un relato lleno de poesía que nos ofrece una situación casi etérea en la cual aparece la vida como un torrente y su caducidad como una desesperante desilusión.

Comentamos los tres últimos relatos de este libro dentro de un todo genérico, por creer que en ellos se opera la difícil labor de reinventar al ser humano, tan lleno de negaciones, pero tan fértil en soluciones para lograr una épica reconciliación con sus semejantes, pese a lo siniestro del escenario. Así, por ejemplo, ese 'Homenaje a Chabrol' que es «La noche inmensa de tu pelo» se convierte en una apasionada cita con la esperanza, sencillamente porque es una bella historia de amor que nos permite suponer que este mundo siniestro aún puede salvarse del horror y de los desastres si nos es posible mantener erguidas las armas, y las palabras, suficientes para evitar la guerra e intentar el amor. «Pero no olvides nunca, nunca, que aquel de quien se dijo que era incapaz de amar te ha amado tanto como para merecer a los perros, el terror infinito, la soledad descomunal... y esta risa espantosa que me llena de desconsuelo mientras corro ya por el bosque, agitando los brazos, huyendo de algo demasiado tremendo, resollando, riendo, murmurando tu nombre, hasta que los disparos me traigan la perpleja misericordia del castigo, el olvido y la nada. Te amo.» «Doctor» es un relato que reinventa al ser humano. ¡Qué sutileza para hablar de la ajena desgracia, cuánto candor! Es en relatos como éste donde podemos advertir la talla de escritor del autor de este volumen. Es donde se *ve* cómo Félix Grande sabe mover las palabras, mostrar el interior del hombre, llegar al corazón. La primera parte del libro se cierra precisamente con el relato titulado «El volumen», de honda reflexión, y donde se nos lleva a comprender que únicamente «la soledad y el terror son las únicas cavernas en donde el hombre pueda habitar en ciertos momentos sin sentir demasiada vergüenza».

Es deber del escritor y del hombre de la calle denunciar cuanto de opresor o violento pueda existir a nuestro alrededor. Así tal vez podríamos evitar que la vida del ser humano sobre la tierra, ya demasiado zarandeado y maniatado, se convierta en algo monstruoso en este propio universo abocado a la destrucción más vergonzosa y a la miseria más abyecta. Félix Grande anuncia las desgracias, denuncia la opresión, enuncia las violencias y pronuncia las palabras a veces justas para modificar la situación y lograr unos gramos de amor en esta cárcel de miserias diversas. Todo ello lo hace, efectivamente, con una cierta amargura de que no es fácil escapar.

Félix Grande es un poeta frente a la discordia. Desde su garita de humildad analiza los sucesos, reflexiona ante las calamidades, intenta ahogar la violencia con toda la fuerza de su voz. Y si su poesía es capaz de transformar el entorno, por haber sufrido su agónica andadura (véanse los poemillas que bajo el título genérico de «Canciones» se nos ofrecen en el número 27 de *Nueva Estafeta,* febrero de 1981), en sus relatos, comentarios de prensa, discusiones a puerta cerrada entre amigos, etcétera, surge un vitalismo lleno de rabia tierna en el cual su compasivo amor por los desheredados se convierte en desolada historia de su propia existencia y de su eterno dolor.

Trayendo a cuento dos hermosas citas de José María Guelbenzu y de Beckett, comienza esta segunda parte con la cita por excelencia que da lugar a todo este boscaje de palabras y hechos, o sea «La Cita» con mayúsculas que deberíamos decir: «Lugar siniestro este mundo, caballeros». Posiblemente aún no se hayan dado cuenta de quién es su «inventor». Bueno, pues allá va: Gogol, simplemente Gogol.

Dedicado a Eladio Cabañero, carne y pluma del mismo tesón, se nos da un bello relato titulado «Algunos pasos en un parque», donde un hombre con una caries se ve minimizado, consumido, postergado hasta llegar a convertirse en un ser inevitablemente perdido y vergonzosamente apartado de todo y de todos. «Una biografía» analiza al hombre frente al infortunio, la depresión, la duda. «Más puñados de arroz para nuestras palomas» es un acertado juego sobre la incomprensión y la duda. Sucede con frecuencia que cuando algo va mal todos somos presuntos responsables de esa anormalidad, todos somos sospechosos de producir sospecha. El hombre frente a los demás hombres es algo nulo, arisco y silenciado. «El archivo» es un relato en el cual el autor se dedica a meditar sobre quienes nos rodean para confundir y molestar nuestra propia proyección sin darnos ocasión para el diálogo moderado o la

confidencia amable. «Las alas» es una invención, nada truculenta por cierto, donde una conciencia recuerda determinadas vicisitudes de ese hombre que al convertirse en murciélago se ve casi mezquinamente abocado a una verdadera vida de murciélago solitario. «La momia» es un relato dedicado a Galvarino Plaza, en el cual alguien se encuentra a una momia a su lado y se ve perseguido por ella hasta el punto de convertirse en algo inseparable y perturbador. Es así como se advierte la limitación del ser humano, a quien, momia o presentimiento, acecha siempre un peligro nunca deseado y cuya persistencia llega a producir hábito en el protagonista zaherido. «Una cosa» es un cuento que se acerca a la ciencia-ficción, de muy delicada ironía. «Elogia de la poesía, o Incidente en el sacro emporio» nos lleva casi a los mundos kafkianos; se abre con una cita del autor de *El castillo* y nos muestra cómo una falsa pasión por la poesía y la literatura no viene a ser más que el relumbrón de una visión social de equivocada realización personal. Esa señorona, carente de más atractivos que su ausencia, se procura invitación a todo acto en el cual pueda realizar alguna labor de zapa o de disimulado moralismo, y así la vemos, por ejemplo, en un escenario en el cual alguien ha podido refugiarse gracias al mecenas de turno y convertirse en propiciatorio protagonista para inventar díscolos y ambiciosos mundos literarios nada brillantes por cierto.

«Ego y Superego conversan en La Mancha, o Moderado elogio del diván del psicoanalista» es un divertido cuento donde se advierte la desnudez del hombre actual frente a perdidas opiniones, trasnochadas creencias y caducos prejuicios de una civilización incoherente y abúlica. «La pareja, o Entrada única, o El gran teatro del mundo, o Coctel de jaulas» es un relato que nos hará reflexionar sobre algo tan simple como la imbecilidad humana.

Dedicado, en justicia (dice Félix Grande), a Alberto Porlán, llegamos a una narración que bajo el elocuente título de «Bombtomicomuertebaltomundo» nos lleva a una especie de aparatoso universo tan repleto de racionalidad como vacío de sentido común y que, desde luego, hará las delicias de chicos y mayores si su lectura se hace de forma reposada y sin problemas financieros en la mente, o sea. A cada lado de una puerta inabrible los componentes de un matrimonio convencionalísimo, es decir, sin haber pensado aún en el divorcio ucedista, se van relatando la dulce agonía de su idílico amor, al tiempo que vierten agridulces quejas sobre ese muro incontenible que les separa, bifurca y lamenta. Así, por ejemplo, cuando el marido, en una especie de audaz soliloquio, viene a contar una de sus andanzas, aparece una, más o menos, exquisita referencia de drama moderno, donde se contienen el horror y la duda,

la amargura y el tedio, la sinrazón y el desastre. Mientras tanto se sucede el deseo y la frustración, la imposibilidad y una cierta belleza ante la posibilidad de que, de un momento a otro, esa puerta, por fin, como todas las puertas, llegue a abrirse, momento en el cual, por otra parte, se habrá terminado el suspense, la representación y el deseo, ya que lo deseado al poseerse deja de ser deseado y se convierte en poseído, con lo que, vanalmente, se sumerge en la vacuidad y la quietud. Digo. No es fácil resistirse, aunque sea lo último que podemos intentar en este mundo de horror, a dejar aquí el final de este cuento, final, por cierto, de una belleza nada despreciable. Miren: «—¡Voy, Julia! —se separó unos pasos y cargó contra la puerta varias veces; jadeaba, rabioso. Cargó de nuevo contra la madera; empezó a resquebrajarse la madera, quejándose. '¡Las sirenas!', gritaron los dos a un tiempo, como una injuria. Una última carga y la puerta se entreabrió, medio deshecha. Por la abertura pasó hacia adentro la cabeza de Luis, el pecho, el vientre, arañándose con las astillas. Julia le apresó por el cuello, llorando; él lamió sus lágrimas, le clavó los dedos en la cintura, siguió lamiendo, siguieron lamiendo entre astillas. Siguieron lamiéndose, resollando, restañándose. Todavía permanecen por entre las astillas. Y resultan tan atractivos y tan turbadores que el director del Gran Circo Internacional, hombre muy inteligente y con incisivo sentido con respecto a los gustos del público, los lleva bajo la lona de su enorme espectáculo ambulante, y así todas las noches los espectadores pueden admirar la puerta, las astillas, los ruidos de las bombas y, en fin, todo cuanto hace delicioso el chicle y las palomitas de maíz que los concurrentes comparten entre tanto con sus hijos, y con sus hijas, y con sus ancianos y, en ocasiones, hasta con los parientes llegados de las remotas tierras en donde, por lo demás, hay otros circos y otros circos y otros circos.» En definitiva, diríamos, el hombre y la mujer, el *matrimonio convencional*, la *sufrida y retocada* pareja humana, como un bello y gratuito espectáculo entre todos los demás hombres, parejas incluidas, que asisten a la rueda rueda de este gran circo del mundo.

«Por ejemplo, doscientas» es un conocido relato de Félix Grande, muy conocido. Si vale, a modo de personal resumen podríamos decir que aquí se configura la lucha estratégica por la vida, donde algunos como el fallecido general De Gaulle se tratan de procurar doscientas simples bombas de las mejorcitas y otros, militares sin graduación o paisanos sin nombre, se ocupan de situar en un buen lugar para acceder a los regalos que la cucaña podría ofrecer a quienes lleguen a la cima. De ahí se desprende que lo curioso de este mundo siniestro no es más que el contemplar una aparatosa lucha por supervivir, por pisar más y, des-

de luego, mejor al de abajo: de esta manera se alcanza el lugar más alto, más cómodo, mejor remunerado. De todo ello dedúzcase que el hombre no es sólo un animal racional: se ha convertido en un bicho.

FIN: LA FRASE DE DON NICOLÁS

En otro lugar hemos dicho, comentado, auspiciado o deseado que Félix Grande nos regale, en seguida, con su importante novela larga. El, que ha sido capaz de crear tantos maravillados o siniestrados mundos a través del relato corto. El, tan bien vestido, tan temeroso de la imbecilidad humana o de la injusticia social. Poeta que, a través de sus versos, se convierte en luz y donde persevera una voz digna, importante y sin artificios. Pluma ágil y corazón valeroso, Félix Grande es un importante conocedor del alma humana. Su búsqueda de nuevos diálogos donde sólo queda el silencio derrotado, su argumento de paisajes saturados de vida y plenitud, todos nos lleva a comprender que este escenario, como primero indicara Gogol y ahora recuerda Félix Grande, es un «lugar siniestro» donde sólo se echa en falta algo de amor.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. ALPEDRETE. Madrid.)*

ENTRELINEAS

ANTONIO ROMERO MARQUEZ: *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Taurus, Madrid, 1980.

La Inquisición y los precisos alcances de su obra represiva, aparte de ser, en sí mismos, una concreta realidad histórica, han dado lugar a una espesa leyenda que resulta histórica a medias, como suele ocurrir con las leyendas. Cierta historiografía liberal, en su afán combativo por una España rápidamente desprendida de sus rémoras, aumentó el tamaño objetivo de la obra inquisitorial y le adjudicó la causalidad dominante del atraso español. Un enfoque dialéctico permite pensar que, por el contrario, fue una sociedad atrasada y dominada por sus corrientes inmovilistas la que montó sus mecanismos de reaseguro, que se convirtieron, a su vez, en impulsores de la inmovilidad, si cabe la paradoja.

Romero Márquez se preocupa por desmontar lo legendario de la historia, para dejar la obra de control, expurgación y prohibición inquisi-

torial sobre la literatura en sus escuetos contornos documentales. Desde luego, su obra no pretende medir todos los efectos de la Inquisición sobre la cultura española, que van más allá de su concreta intervención procesal.

El material acumulado va en diversos moldes: una relación de variable longitud sobre autores procesados, niveles de censura (prohibición, expurgación), formación de los índices y calidad del aparato inquisitorial (contra lo que muchos creen, los lectores y aun los familiares del Santo Oficio no eran personas desavisadas, sino intelectuales de primer agua). En capítulos complementarios el autor se dedica a examinar el campo del teatro y los avatares de *La Celestina* ante los inquisidores, ocasión aprovechada para polemizar oportuna y justamente con las interpretaciones de Américo Castro. El texto se completa con una tabla de libros prohibidos y expurgados, donde se pueden encontrar algunas de las obras maestras de nuestra literatura junto a textos que sólo importan, acaso, por su mera inclusión en estos índices. Por supuesto, esta obra cumplida habilita a imaginar el clima de inhibición intelectual y autocensura que logró imponer, aparte del empobrecimiento informativo que suponía el control teológico del discurso social.

Especial relieve da Márquez a los procesos de Enríquez Gómez y de fray Luis de León, preso éste por traducir directamente un texto bíblico, o sea por acercarse a la palabra de Dios sin pasar por la instancia del clero. La defensa de España ante la herejía protestante y el libre examen, así como los esfuerzos—finalmente derrotados—de los erasmistas por instaurar una filología científica de las Escrituras, son la connotación que se impone al episodio.

Con austeridad documentada, el historiador ciñe los resultados de la investigación a lo comprobable, es decir, a todo el material juzgado por el Tribunal en sus siglos de existencia y sobre la estricta producción literaria. El lector se beneficia entonces por la pesquisa cumplida y por la consulta obligada de casos que quieran considerarse puntualmente. *B. M.*

VICTORIA OCAMPO: *Autobiografía I: El archipiélago,* Sur, Buenos Aires, 1980.

Convivían con cierta dificultad, en Victoria Ocampo, dos mujeres bastante distintas: una señora de la alta burguesía porteña educada en los años esplendorosos de su clase y una víctima dorada de esa misma

clase. Aquélla prefirió brillar en los salones, recontar antepasados intachables, habitar grandes hoteles, viajar en paquebotes de lujo y alternar con los divos intelectuales que pudo conocer en una vida sana, prolongada (1889-1979) y confortable. La otra, la que quiso ser actriz y universitaria y no pudo serlo por decreto familiar, recibió el muelle privilegio de la abundancia como pago de lo prohibido. Sin embargo, un gusto constante por los «placeres furtivos» (conocidos en la infancia y rememorados toda la vida con las palabras de Baudelaire) eternizó en su conducta a la niña traviesa y respondona que quería gozar de los alimentos terrestres y alternar con los criados, en tanto la familia le indicaba el camino monacal de la pacatería y el desdén del nuevo rico por las jerarquías inferiores de la sociedad.

Si, en cierto sentido, Victoria fue una dama convencional, encerrada en los áureos y gazmoños límites de la «oligarquía» argentina (tanto más por tratarse de una mujer), en otros aspectos fue un caso aparte y tal vez único en la historia de esa clase que adoraba y reprochaba a la vez. Su obra de difusionismo cultural por medio de artículos, de la fundación y mantenimiento de *Sur*, de contacto con figuras de ultramar y —sobre todo—por la edición de algunas obras capitales en la literatura del siglo XX, todo ello la coloca a respetable distancia de las señoras vestidas por Worth cuyas inquietudes terminaban con la entrega de los Premios Anuales a la Virtud.

Doña Victoria Ramona Rufina Ocampo y Aguirre escribe las páginas tediosas y (vale la pena decirlo con una palabra que le hubiese gustado a la «otra» Victoria) *pavotas* de este libro: el recuento de los antepasados (¿para qué tanta vetusta estirpe hispánica si se acaba hablando en francés y confundiendo la calle Viamonte con la Plaine Monceau?) y el complicado aparato de los servidores, sus especialidades y parentescos.

La Victoria preferible y única (baste leer las memorias de otras señoras distinguidas del mismo *gratin)* es la autora de las mejores y francamente deliciosas evocaciones de una infancia remota e inmediata y de los umbrales adolescentes de la vida. Los fugaces «primeros momentos» de la memoria fragmentaria *(El archipiélago* que da título al volumen), de sabor proustiano; el recuento de la primera menstruación, que no hubiese desmerecido la firma de Colette; un primer amor que se reduce a un juego de miradas y persecuciones que disimulan las buenas maneras y que tampoco empalidece ante el recuerdo de las páginas clásicas sobre la materia. La autocrítica, por fin: «Dentro de otra esfera—se refiere a un antepasado comprador de armas en la Independencia—, en condiciones muy diferentes, yo también he tratado de negociar un reconocimien-

to. Tal vez habré fracasado..., pero no pido una limosna, sino un acto de justicia» (págs. 14 y 15).

Una clase que pudo mucho, pero no todo lo que hubiese hecho de la Argentina un Canadá hispánico, tiene, sin embargo, la petulancia de recontar «lo que ha dado al país» (¿quién trabajó para amasar la plusvalía que permitió «dar»?). Una hija en cierta medida marginal de esa clase se mezcla y, a la vez, se aparta de ella. En estas páginas trata de contar una historia personal que es, a vez, nacional (las clases medias, renegando de su ancestro inmigratorio, también jugarán a un europeísmo impostado y crearán un humor popular de ridiculización del inmigrante). Por ello, estas memorias son un documento insustituible, a la vez que una lectura favorecida por la mejor triquiñuela de la literatura: no dejarse ver.—*B. M.*

WAYNE C. BOOTH: *La retórica de la ficción*, versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern, Antonio Bosch, Barcelona, año 1978.

Confiesa Booth al abrir el libro que se ocupará sólo de la «ficción no didáctica», entendiendo por tal la narrativa que no tiene manifiestas intenciones de enseñar principios abstractos, como ocurre en *Los viajes de Gulliver* (y no ocurre en *Tom Jones*). La diferencia es resbaladiza, pues toda literatura implica una cuota de saber y, por lo mismo, todo discurso literario, en tanto informa de aquel saber, «enseña» algo.

Lo que parece más claro es que Booth quiere explicar algunos de los procedimientos por los cuales la literatura narrativa ha persuadido de ciertas cosas a sus lectores en los últimos siglos que vienen, digámoslo rápidamente, desde Homero. Ampliando el campo del concepto: explicar el pacto de verosimilitud que vincula al escritor con el lector y gracias a cuya eficacia éste acepta lo que aquél le dice. Si persuasivo o suasorio es el discurso retórico, entonces está clara la finalidad de abordar la retórica narrativa, tal como la explicita el título del libro.

A través de variaciones, el texto va girando en torno a dos ejes: la impersonalidad del autor (o su contrario: el subjetivismo narrativo) y la pureza inmanente del arte (o su contrario: su trascendencia hacia niveles morales, políticos, religiosos, etc.).

El narrador omnisciente e impersonal del realismo, opuesto al narrador subjetivo e individual del romanticismo, van repitiendo sus actitudes hasta llegar al punto de vista de James o a su contrario, el ojo de

la mirada en el objetivismo francés de los remotos años sesenta. El arte puro que se dirige a los aficionados y que evita toda emotividad por fraudulenta, según el apotegma de Ortega, opuesto al arte «humano» que se dirige a todo el mundo y reclama la participación emotiva del receptor.

Booth se vale de todo tipo de ejemplos en una suerte de sincronía de la literatura comparada en que Dante se codea con Proust y Swift con Beckett. Su dispositivo crítico, como suele ocurrir en la crítica anglosajona, es modesto: apela constantemente al sentido común del lector, no supone ninguna erudición en él, hace exposiciones cumplidas sin acudir a las jergas en uso para explicar los puntos en cuestión. Como corresponde a un talante empirista, el ejemplo es una constante que se expone al inevitable comentario.

Para quien se interne en la jungla a menudo mortal de la crítica contemporánea y quiera enterarse de un estadio particular de la misma (el más respirable, digamos, si, al menos, no el más agudo) se impone la lectura de textos como el presente.—*B. M.*

JOSÉ LUIS GARCIA MARTIN: *Las voces y los ecos,* Júcar, Madrid-Gijón, 1980.

Traza García Martín en su recopilación una muestra de la joven poesía española (como ser joven o viejo es relativo, precisamos: poetas nacidos entre 1943 y 1955) que, como no pretende ser una antología, no corre los riesgos de exclusión que suelen ser el precio inevitable de las selecciones. Aquí sólo desfilan Justo Jorge Padrón, Pedro J. de la Peña, Luis Antonio de Villena, Miguel d'Ors, Carlos Clementson, José A. Ramírez Lozano, Andrés Sánchez Robayna, José Gutiérrez, Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Manuel Neila, Víctor Botas, Abelardo Linares y Julio Alonso Llamazares.

En lo más interesante del libro, la introducción, el recopilador hace una miscelánea de los temas que toda junta de textos impone: el tema generacional, la descripción de la época, un juicio de antologías comparadas. En todos los casos, la severidad del escritor es casi una certeza de interés. En un medio crítico castrado por las caricias del amiguismo, el terrorismo del poder académico y el uso semicriminoso de las jergas, García Martín toma distancia y resulta provocador, lo cual es el más claro síntoma de salud crítica. No ahorra fustazos a las ligerezas de Car-

los Bousoño en el tema de las generaciones (que, cuando se imposta como doctrina científica, da en fiasco total), como tampoco a las antologías de la poesía última que atraviesan el mercado de las modas y los cotarros con el que, equívocamente, suele resolverse en comercio de partidos lo que debería ser comercio de programas y de obras.

Llegando a las líneas dominantes en la producción poética española desde mediados de los años sesenta (una producción que no sabemos hasta cuándo seguirá llamándose y siendo llamada *joven),* las detecta también con cierta distancia crítica: el sentimiento de desengaño y decadencia (¿respecto a qué ilusiones y a qué tiempo de esplendor?), el culturalismo compulsivo (¿ante qué tribunal deben examinarse los jóvenes poetas de lenguas clásicas o más o menos muertas?), el aristocratismo individualista y de connotaciones, a la vez, anarquizantes (¿libertarismo ante cuál poder y desde qué posición social?, ¿aristocracias de qué estirpes?), el decorativismo erudito (¿qué grado de profundidad tiene la erudición?, ¿qué contornea o qué oculta la carga ornamental?), el puritanismo estetizante (¿qué impurezas amenazan a la literatura, producción tan impoluta como el resto de los hechos humanos?).

Martín concluye que, en general, estos poetas, soslayando momentáneamente sus valores o carencias, se han quedado en una actitud de desmarque ante la generación anterior, o, por mejor decir, ante algunas actitudes generalizadas de ella: la asunción de la crítica social y política desplazada por la censura de sus espacios pertinentes, el realismo entendido como una relación deliberada con la realidad del mundo cotidiano del «hombre cualquiera», un cierto progresismo político-social de corte partidario o semipartidario, una preocupación por la circunstancia española, una necesidad de fechar y situar el discurso.

La muestra habla por sí misma y el lector no tiene más que acudir a ella para formar su juicio, aceptando o no las sugerencias del recopilador. Aparte de breves selecciones de poemas de los autores citados, se incluye un cuestionario de relativa extensión en que cada uno de los autores presentes ensaya un diseño de su poética y se sitúa en el contexto literario español y en el plano de los grandes modelos, locales o foráneos.—*B. M.*

CARMEN MARTIN GAITE: *Usos amorosos del XVIII en España,* Lumen, Barcelona, 1981, 324 páginas.

La reedición de esta tesis doctoral (esto es anecdótico, pero forma parte de la información), tras nueve años de su primera aparición, con-

firma el interés del público lector por un libro en muchos sentidos singular.

El gusto por la *petite histoire* no ha sido profuso ni prestigioso en la historiografía española. Un mal entendido juicio de importancia ha desdeñado las formas concretas de la vida cotidiana como insignificantes para la historia. En el otro extremo, el placer de revivir el pasado ha empujado a ciertos escritores hacia un epidérmico costumbrismo. Todo ello sin olvidar los meritorios trabajos del duque de Maura sobre la Edad Media y de Deleito Piñuela sobre el siglo XVII.

Gaite supera estos intentos con una erudición escrupulosa que no llega a agobiar. Se acerca a los problemas de la mujer burguesa y noble del XVIII español sin arrebatos feministas. Examina la literatura de la época sin afectación filológica. Reconstruye la vida amorosa, sentimental, cortés y aun sexual de aquel tiempo (con recato de estrado español, no con zafadurías de *boudoir* francés) sin complacerse en detalles que equivalgan a guiños intempestivos al lector. En fin: es la síntesis de una investigadora austera y una escritora graciosa. Si informar divirtiendo y razonar sonriendo fueran su lema, los ha cumplido con brillo.

El cortejo, el despejo, el matrimonio, el adulterio, la moral en crisis de la hegemónica Iglesia católica ante las luces de la Ilustración, el naciente periodismo de costumbres, el registro de un cambio ético en el lenguaje cotidiano y en el vestuario, la quiebra del honor institucional, los tipos sociales en auge, la ideología social de la belleza, todos estos incisos permiten a Gaite desplegar su paciente documentación y narrarnos, con incesante vivacidad de novelista, la vida de nuestras personas ancestrales.

Encontrar la síntesis entre la árida rebusca de datos y el frívolo pintoresquismo es el hallazgo que convierte a este libro en un modelo para futuros textos. Como las damas ilustradas del XVIII, Gaite entiende perfectamente compatibles la inteligencia de una pluma bien cortada (un bolígrafo o un teclado son equivalentes) con la gracia de un abanico discreta y oportunamente entreabierto.—*B. M.*

OSMAN LINS: *La reina de las cárceles de Grecia,* traducción de Mario Merlino, Alfaguara, Madrid, 1981, 253 páginas.

Una antigua amante del narrador ha dejado un libro inédito (su título es el del libro en reseña). Ella ha muerto en un accidente de tráfico. A través de su diario el narrador nos va dando cuenta de la lectura del

texto, al cual nunca accedemos directamente: comenta sucesos de actualidad que actúan como referentes en ciertos aspectos de aquella reseña; reflexiona sobre la literatura y sobre el arte de contar; pone regulares citas ensayísticas a pie de página. Todo este cúmulo de discursos fragmentarios que se intersectan constituyen el libro que leemos y un intento de narración en sí misma.

El truco de comentar libros inexistentes (y, por lo mismo, inabordables) como tema de una narración nos es bien conocido por mediación de Borges (en *El regreso a Almotásim, Examen de la obra de Herbert Quain, Pierre Ménard autor del Quijote).* Se trata de textos donde el aprovechamiento conceptual excede la virtud de la narración en sí y que se avienen más al cuento que a la novela, dado que ésta exige desarrollo, pasaje, cambio de estados en el personaje o en lo que lo suplante.

Sabedor de estos riesgos, Lins los asume conscientemente: «El arte de hoy—fenómeno, con la intensidad que vemos, propio de nuestro tiempo—es muchas veces la demostración inflexible, cerrada, de principios teóricos. Asume así el carácter, al que los contemporáneos permanecen inexplicablemente ajenos, de obra de tesis no ideológica, sino formal» (pág. 141).

El resultado del intento participa de los efectos del juego—según Borges, otra vez: las simetrías y el tedio—y se toca, sin arriesgarse a una definición, con el ensayo sistemático, la miscelánea y la mera narración, a cuyos hechos difícilmente accede el lector, dado el constante control reflexivo que Lins ejerce sobre ellos.

La traducción es cuidadosa y fluida. Rescata la elegante discreción que exige este tipo de intentos y resuelve los problemas de localismos brasileños con oportunas anotaciones de breve filología.—*B. M.*

JOSE KOZER: *La rueca de los semblantes,* Colección de poesía Provincia, León, 1980, 70 páginas.

Como en anteriores entregas, Kozer se inclina hacia el mundo de la memoria con una actitud estetizante, interrogadora y no falta de cierta ironía caricatural. Al preguntar por su pasado, donde se duplican los exilios—el destierro general del judío, el destierro del cubano en los Estados Unidos—, se pregunta por su identidad, a partir del modelo paterno:

Papá
olía a mujeres,
a pájaros,
a trinos.
Era intransitable.

Al responder, el poeta hace precisiones biográficas, anecdóticas: «*Casualmente, su padre (panes ácimos) abasteció La Habana (desde las épocas de Menocal), dátiles para Purim, cremas agrias, Jeroboam...*» Dibujando con tales precisiones el rostro paterno, el poeta hace su propia historia, intenta un autorretrato (uno de los tantos que puede intentar cada hombre).

Las más de las veces, sin embargo, el discurso transita una evocación irónica que, en las mejores piezas, da en pequeña historia poemática, en poesía rápidamente narrativa. La historia de Aguedita, por ejemplo, contenida en *Divertimento II*, encuentro con una niña que suponemos viajera y remilgada, que se cae de traste en diversas ciudades del mundo y termina en un encuentro gozoso con un borracho de París, siempre traste por medio.

Una complacencia levemente irónica lleva a Kozer al sentimentalismo *fin de siècle*. La leve ironía envuelve tanto las afectadas actitudes de seres pasados que quedan en las fotografías y en los álbumes, como la cargazón cultural que los sostuvo. Es un paisaje de bulevares, tílburis, discretos mayordomos, corbatas con alfileres de perlas, gasas oportunamente agitadas, salones en penumbras hacia el atardecer, lechos que huelen a espliego, un piano con su infalible vals *Boston*. Vaya un breve ejemplo: «*Enviaron un madrigal a Ana y una caja de bombones entre dos rosas prensadas en papel de china. / Seguro es la broma de algún caballero ricachón que se aburre. / Seguro que se propone dejar tarjeta rosicler con el mayordomo anunciando para la tarde su llegada. / Deja que venga: tílburi, yegua enjaezada, los aires inclementes de un barítono.*»

Como quiere cierto escolio, este libro tiene la levedad mozartiana de un divertimento que puede abordar el réquiem de tiempos difuntos, la levedad de un réquiem elegante y rococó, que puede también concederse la coquetería de un divertimento.—*B. M.*

JOSE LUIS NUÑEZ: *Poemas*, Padilla Libros, Sevilla, 1980.

Recoge esta *plaquette* algunos poemas del libro *Al paso alegre de la paz*, que Núñez dejara inédito al morir. Si bien se trata de una se-

cuencia evocadora y narrativa y la selección recorta el espacio de la misma haciendo intuir ciertas lagunas, la muestra es suficiente para definir el carácter del poemario: un retrato amargo y crítico de la posguerra española en un ámbito provinciano, mezquino y pobre, donde las ausencias y las sombras se agrandan con dolorosa figura crepuscular.

Un mundo de privaciones, persecuciones, mercado negro, hambre, retórica triunfalista, caciquismo represivo, pasa con detalle de crónica periodística por el esfuerzo poético de estos versos. Vaya una muestra: *«La paz era un silencio de dioses condenándote, / una hilera de niños rotulando los años / con el lápiz de labios que usara la Gioconda; / las tascas silenciosas orinando sus sombras / en mitad de la plaza pudorosa de un pueblo...»*

Aparte de las ráfagas descriptivas, hay también cierta incursión en las metáforas propias de cierta poesía social de la época, donde encontraban refugio las quejas y censuras que la Censura impedía circular por sus espacios de origen: *«El estraperlo / montaba tras sus gafas ahumadas / la trastienda del vicio: abrir su sésamo / implicaba un oscuro recorrido / a través del soborno, con los ojos / vedados a la luz...»*

Estos poemas finales y de algún modo truncos definen su tipismo por las imágenes que atesora una memoria colectiva, y por las costumbres poéticas que caracterizan un tiempo muy acotado en la producción lírica española de nuestro siglo.—*BLAS MATAMORO.*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

BENJAMIN PERET: *El gran juego,* versión de Manuel Alvarez Ortega, Colección Visor de Poesía, Madrid, 1980.

Independiente de mi sana inclinación por lo mágico—que sería un hecho importante de imparcialidad al reseñar o tratar de reseñar la poesía de un poeta como Péret—debo reconocer que no es éste el único condicionante que podemos apreciar en la obra de este surrealista que supo siempre ser libre, en los momentos más cruciales para el movimiento. Mantenerse en un plano de absoluta lucidez creadora, que no es otra que el dominio de su más ejemplar independencia con respecto a su manera de concebir la actitud poética por él entendida, fue una de sus virtudes relevantes.

En la poesía de Péret la libertad expresiva se inscribe como un hecho significativo de primera magnitud. Esto le lleva a convertirle en el catalizador—sin proponérselo—de los valores más esenciales del surrealismo, el poder desdoblarse sensorialmente para entregarnos una nueva dimensión de la expresión poética capaz de ser reflejo o atisbo de una realidad más profunda del ser. Lo que no deja de extrañar, viendo el esfuerzo de sus compañeros de generación por acercarse a esta nueva realidad, es la forma como esto se da en la poesía de Benjamín Péret. En ella asistimos, sin la menor estridencia, a una auténtica taumaturgia de la imagen dinamizando la palabra hasta límites siempre insospechados. Esto está muy claramente expresado en el prólogo de Robert Banayoun cuando nos dice que en su poesía nada permanece estable, una locura furiosa se adueña del orden natural y, bajo el efecto de cataclismos, tanto verbales como materiales, se despliegan en seguida anomalías, errores, aberraciones, decálogos de funciones o de propiedades que cuestionan, a medida que la *palabra* pertenece a Péret.

La importancia de este volumen que nos brinda la Colección Visor es evidente. Por medio de ella asistimos a una revaloración de Benjamín Péret con toda la dimensión que da el tiempo ante la obra de un poeta, y al mismo tiempo, la de apreciar el significado del surrealismo como logros en uno de sus menos conocido integrante, pero tal vez el más auténtico exponente de los postulados que le dieron vida. A esto ayuda en una forma por demás importante el prólogo que presenta *El gran juego,* debido a Robert Banayoun, al que hemos hecho referencia antes, el cual permite adentrarse en los componentes expresivos y vitales existentes en la poesía de Péret. Especial mención merece también la traducción que de estos poemas ha realizado Manuel Alvarez Ortega. En ella la expresión poética de Péret nos llega nítida en su forma más inmediata, lo cual es un mérito más que suficiente, sobre todo tratándose de una poesía como la de Benjamín Péret.—*G. P.*

JOSE LUIS ORTIZ NUEVO: *Libro de las fiestas,* Gráficas del Sur, Sevilla, 1980.

Apuntes emocionales, directos; dilatados encuentros que se proyectan en un abarcar la realidad profunda de unos seres que se contemplan hacia dentro. A veces se encuentran en la soledad propia; otras, en el mundo de los sueños, y otras, en el de las derrotas compartidas; pero siempre fieles a sus raíces hundidas en la realidad. Esto, y no otra cosa

—felizmente—, es el contenido que encierra este *Libro de las fiestas*, de José Luis Ortiz Nuevo.

Hay libros en los cuales hay que indagar mucho para encontrarnos con su autor de cuerpo entero; en ocasiones, y las hay muchas, esto nunca se logra. Nos quedamos con las referencias tardías de otros libros, pero nunca con el rostro que buscamos, porque en sus páginas campea el préstamo de otras experiencias, asimiladas en un buen y bien arquitecturado hacer. En éste pasa lo contrario: su autor nos brinda su ver y sentir, y diríamos que hasta su palpar el mundo en que se desenvuelve y que, como dice Juan Teba en la presentación, «delata su fragilidad, sus hermosas dudas, las añoranzas de un mundo que posiblemente nunca llegue».

No cabe la menor duda que nos encontramos ante un libro difícil de encasillar en un género determinado en cuanto a sus formas. En unas ocasiones nos hallamos leyendo una prosa cuyo eje temático está obligado por un hecho discursivo, preciso y hasta circunstancial; en otras, leyendo textos que son observaciones intimistas, indagadoras de un vivir que se nutre en la propia libertad expresiva.

En las primeras—que en el contexto del libro son las últimas—saboreamos ese decir trascendente que nos brinda la lectura de los discursos de Jovellanos; en las segundas, el tono acertado de la imagen poética nos describe costumbre y contorno de una ciudad: en un desordenado tajo nos abre a ancestrales vivencias, hinchadas de una historia crecida en el dolor y la alegría de siglos. En este libro se siente el fondo triste de las fiestas que arrancan de la tradición esperanzada, siempre viva en su renovado encuentro.—*G. P.*

LUIS CERNUDA: *Cartas a Bernabé Fernández-Canivell*, Colección Puyal, Publicaciones Porvenir Independiente, Zaragoza, 1980.

Podríamos decir que en estas cartas que el poeta Luis Cernuda le envió a su amigo Bernabé Fernández-Canivell se respira la alegría del ver y palpar los hechos cotidianos. En ellas no está presente lo que podemos encontrar en la lectura *a posteriori* de muchas cartas escritas por escritores de renombre, esa interferencia que se sitúa entre la realidad inmediata y la consciencia de futuro, que en muchas ocasiones suele restar la espontaneidad epistolar.

En estas cartas de Cernuda asistimos a una constatación de hechos y situaciones observadas con la más absoluta sencillez: Cernuda hace

referencia a nombres de amigos y a preocupaciones literarias con la misma alegría de vivir con que describe la belleza de un paisaje: «Mi querido Bernabé: tengo mucha alegría con que sea Pedro Salinas, maestro y amigo mío de siempre, quien te entregue estas líneas» (carta 1). «Esperaba unas líneas tuyas quizá el recibir mi libro. De Emilio, no. No sé por qué suponía que Emilio iba a dejar en silencio la recepción de *Donte habite el olvido*» (carta 3). «Mi querido Bernabé: estoy pasando unos días en este pueblo de la costa. Desde que me marché de Málaga he hecho dos visitas al mar: una en Cádiz, a principios de año, y otra ahora, aquí (...) Vine aquí esperando encontrar sol, pero sólo me he bañado, hasta hoy, una sola vez (...) Entre el ruido de la lluvia, del viento y de las olas tengo una buena música para acompañar esta carta» (carta 2, fechada en Garrucha, Almería, 28 de marzo de 1934).

Cartas a Bernabé Fernández-Canivell nos llegan precedidas por una introducción de Angel Guinda. En ésta, Guinda nos da fe del gran conocimiento del mundo que rodeaba al poeta en el momento en que estas cartas fueron escritas. Las notas abundantes a pie de página contribuyen a que ese mundo se nos haga más vivo y emocionalmente más intenso.—*G. P.*

VICENTE PRESA: *Teoría de los límites,* Adonais, Ediciones Rialp, Sociedad Anónima, Madrid, 1980.

Una búsqueda del ritmo a través de su misma negación o negación de lo que por ritmo nos ha acostumbrado la obligada costumbre de la a veces falsa respiración de la coma y el punto. Vicente Presa rompe la hilación para proponernos una nueva forma de allegarnos al sentido poético, el de su propio caudal emocional.

En los poemas nos hallamos envueltos en un universo poético personal, abierto. Aquí tiene cabida lo inmediato de un hecho emocional y al mismo tiempo su proyección; el libre albedrío que se nos hace comunicación. En este poeta nada es desechable como material expresivo. Y este es su valor más inmediato, porque se aparta de ese hacer selectivo en el cual la poesía tiende a su adocenamiento y se hace estéril acumulación de sonidos. Un momento, un hecho o una ciudad pueden surgirnos en estos poemas y abrírsenos en hallazgo.

Teoría de los límites es un conjunto de poemas que cautivan por su honradez emocional y su certera capacidad de transferir experiencias. El lenguaje que construye estos poemas respira libertad. Una libertad bien

entendida, puesta al servicio de una urgencia por captar ese instante expresivo que no obedece sino a su inmediatez y que debe ser aprehendido en su lumbre.

La poesía, para Vicente Presa, no se reduce al solo ejercicio de su propia expresión; su actitud procura un colectivismo del hecho poético. A su actividad en este sentido se debe la creación y dirección del grupo Yelmo y la existencia del premio de poesía de *Diario de León.* Su libro anterior apareció en 1978, con el título *Pandemónium,* y en él pudimos apreciar unos valores expresivos latentes y que en este último, que ahora reseñamos, se ven configurados con mayor nitidez: una valentía en el tratamiento verbal y una exploración lúcida de la estructura poética.—*G. P.*

JAIME CONCHA: *Vicente Huidobro,* Colección Los Poetas, Ediciones Júcar, Madrid, 1980.

Vicente Huidobro no es un poeta cuya obra se pueda decir que es lo suficientemente conocida entre nosotros. Su paso por la Península no imantó intereses literarios como otros poetas sudamericanos; su influencia entre los poetas españoles de la época se queda enmarcada en un reducido grupo, y cuya cabeza más visible es Gerardo Diego. Tampoco se podría decir que la presencia de Huidobro pasara sin pena ni gloria por España: glorias, las tuvo, y también penas, pena de no hallar en España el reconocimiento que había logrado en Francia, o mejor dicho en París.

No sería aventurado reconocer que a este hecho, el de la no valoración cabal y amplia de lo que la poesía de Vicente Huidobro representaba como aporte expresivo, contribuyera su propia personalidad, y que tal como le sucede al autor de este volumen en torno a Huidobro, cuando nos dice en el prefacio que el presente trabajo ha sido escrito con un gran interés por la poesía de Huidobro y una cierta antipatía por su persona, le sucediera a sus contemporáneos. Lo que sí está claro es el hecho que en los últimos años se ha producido una visión más clara con relación a la obra de este poeta; creacionista y creador de una indudable forma renovadora de la experiencia poética. Fruto de este reciente interés parece ser la publicación de este libro—ensayo antológico—del crítico Jaime Concha y los otros que se han venido publicando sobre el

autor de *Altazor* [1], con seguridad una de las obras más importantes dentro de la poesía en lengua hispana.

En el estudio que precede a la antología de una parte significativa de la obra poética de Huidobro, Jaime Concha hace gala de su profundo conocimiento de los valores esenciales de la poesía de Vicente Huidobro. Con un dominio de la penetración analítica nos va reconstruyendo las coordenadas de búsqueda expresiva que fueron conformando el universo poético de Huidobro, sin apasionamientos ni prejuicios valorativos, sino, por el contrario, con una gran lucidez crítica, valores que ya Jaime Concha ha puesto de manifiesto en sus estudios críticos anteriores; v. g.: sus numerosos trabajos sobre otro poeta chileno, Pablo Neruda.—*G. P.*

JAIME FERRAN: *Alfredo Costafreda,* Colección Los Poetas, Ediciones Júcar, Gijón, 1980.

Alfredo Costafreda se hacía merecedor de un trabajo completo sobre su vida y su obra. Siendo con seguridad uno de los importantes poetas españoles integrantes de la denominada Generación del 50, su obra permanece sin ser lo suficientemente conocida, o conocida en la forma que debía serlo en comparación a otros poetas de su misma generación.

La poesía de Costafreda en su momento se aparta completamente de las directrices que reinaban en su tiempo, aunque participe de las formas más generalizadas en cuanto a la búsqueda de un más amplio contenido social. En 1949, Costafreda obtiene el Premio Boscán, con su libro *Nuestra elegía,* que inicia su obra, y que culminará en *Suicidio y otras muertes,* libro póstumo en 1974, el mismo año de su muerte, acaecida en Ginebra.

Si bien es cierto que en *Suicidio y otras muertes* se consuma y redondean unos logros perfectamente dimensionales de la poesía de Costafreda, no es menos cierto que existen otros poemas de incuestionable importancia en su obra; nos referimos al breve, pero no por eso menos significativo, conjunto recogido con el nombre *Ocho poemas* y a *Compañera de hoy.*

Jaime Ferrán, poeta y compañero generacional de Costafreda, se ha propuesto un trabajo de indudable valor al desarrollar una labor incansable, tendente a luchar por el reconocimiento que la obra de Costa-

[1] Colección Visor, Madrid.

freda merece en la historia de la poesía española de hoy. Fruto de este continuado y lúcido sentido crítico es el estudio que ahora nos preocupa. Jaime Ferrán nos da una completa visión de los valores que encierra la obra de Costafreda. Se dice de este libro que es un ensayo caracterológico, en el que se intenta una visión estructuralista a través de distintas constantes de la poesía de Costafreda; el resultado perseguido es en este estudio un hecho perfectamente logrado. En él tomamos contacto no solamente con el análisis de la obra del poeta tratado, sino que asistimos a un resurgimiento de todos los antecedentes humanos que rodean al autor de *Suicidio y otras muertes.*—*G. P.*

FELIX FRANCISCO CASANOVA: *La memoria olvidada,* Liminar-Poesía, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, 1980.

Cabría preguntarse, aunque esto resulte un hecho tristemente superado: ¿cuáles habrían sido las cotas expresivas alcanzadas por este poeta si la muerte no hubiera truncado un proceso creador de la importancia como el que auguraba su poesía? Félix Francisco Casanova nace en Santa Cruz de la Palma el 28 de septiembre de 1956 y muere en Santa Cruz de Tenerife el 14 de enero de 1976. Esta última fecha privará, y sin que lo dicho nos llame a error, una de las voces destinadas a convertirse en una de las más significativas no solamente de la poesía canaria, sino de la poesía española contemporánea.

Veinte años bastan a Félix Francisco Casanova para dejar una obra de sorprendente madurez, tanto en el campo de la poesía como en el de la prosa. A la temprana edad de diecisiete años obtiene con *El invernadero* el más importante premio de poesía que se convoca en Canarias, el denominado Julio Tovar. El Pérez Armas de novela lo obtiene con su novela *El don de Vorace,* a los dieciocho años. A los diecinueve años, y un mes antes de su prematura muerte, su libro de poemas *Una maleta llena de hojas,* recogido en la segunda parte de *La memoria olvidada,* se hace merecedor al primer premio de poesía otorgado por el periódico *La Tarde.*

En *La memoria olvidada,* su último libro, hay más que una influencia directa, una pervivencia del hálito lorquiano, una confluencia de arranque que en el poeta canario se enriquece personificándose y haciéndose medio de expresión personal. El valor de la personalidad poética de Félix Francisco Casanova estriba con toda certeza en esto último, hecho del que no todos pueden salir airosos. No olvidemos la lar-

ga lista de los poetas que no han sabido esquivar la tremenda fuerza de un Lorca y que se han quedado en meros imitadores del juego verbal sin alcanzar una verdadera transmutación de los valores poéticos del granadino universal.

El proceso de estructuración expresiva que va desde *El invernadero* a los últimos poemas de Félix Francisco Casanova, *La memoria olvidada,* pasando por *Poemas desde París,* nos muestran la profunda y atenta vigilancia interior existente en este poeta. Su lucidez le va abriendo a la visión de un mundo propio, rico de magia comunicativa.—*G. P.*

DAVID ESCOBAR GALINDO: *Matusalén el abandónico,* Editorial Ahora, San Salvador, El Salvador, 1980.

Ya en ocasiones anteriores hemos dado debida cuenta en estas líneas marginales de otras obras de este poeta y narrador salvadoreño. En ellas hemos dejado constancia de los valores que encierra la obra poética de David Escobar Galindo; de su arquitectura forma expresiva, que le sitúa con absoluta claridad dentro del contexto de la poesía centroamericana. El libro que ahora nos preocupa lo constituye un conjunto de relatos: *Matusalén el abandónico.*

Alrededor de una veintena de relatos sirven a David Escobar Galindo para darnos muestra de una serie de acertados alcances estilísticos. En la mayoría de estos cuentos reina una atmósfera un tanto onírica, pero en la cual siempre la realidad tiene una presencia. En otras palabras, aquí lo onírico no es un escape ni una coartada, sino una forma de encarar la realidad.

Entre los cuentos, o pequeños relatos, el primero y que da título al libro, *Matusalén el abandónico,* es en el que en una forma más clara se halla esa atmósfera ambivalente de realidad y sueño a que hacíamos mención antes. Los componentes narrativos se desenvuelven en torno a un personaje central, un observador vuelto a sí mismo. Contempla lo que sucede a su alrededor en una actitud pasiva, distante. Los dos seres femeninos que le rodean se mueven en torno a él sin lograr una comunicación, o mejor dicho, creyendo haberla logrado. Es un cuento estructurado en una forma teatral: el ambiente, un lugar en que reina una niebla que todo lo envuelve, y los personajes que mantienen una independencia de gestos, contribuyen a darnos la apariencia istiónica.

Existen en el libro otros relatos que se harían merecedores de dete-

nido análisis: «El verdugo sin máscara», «Los sueños diurnos» o «Lady Rovena».—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º B. MADRID-36).*

EN POCAS LINEAS

RENE L. F. DURAN: *Léopold Sédar Sénghor,* Ed. Júcar, Colección Los Poetas, Gijón, 1980.

Suele ocurrir que la actividad política—cuando resulta exitosa—oculte otros aspectos de una personalidad. En el caso de Sénghor, presidente durante años del Senegal, fundador de su independencia y tenaz luchador de la negritud y la unidad africana, el peso de su obra poética alcanza tal importancia que ni siquiera aquellos otros títulos consiguen eclipsarla.

René L. F. Durand, hispanista francés especializado en el análisis de poetas de lengua castellana (ha publicado trabajos sobre Andrés Bello, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Jorge Carrera Andrade), llama la atención con este volumen sobre la personalidad de un creador que —pese a sus méritos—no había sido suficientemente difundido en España.

Hijo de un acomodado ganadero de Joal, pasó sus primeros años «con pastores, escuchando sus relatos azules y mirando realmente vivir sus personajes: difuntos, animales, árboles, guijarros». A los siete años fue enviado a una escuela de blancos, donde por primera vez tomó contacto con la lengua que llegaría a dominar hasta en sus menores matices. «Cuando empecé a aprender el francés me lo comía, deliciosamente, como un dulce.»

Hacia 1928 viajó a París con media beca para estudiar Filología. Diplomado en La Sorbona, intimó con Aimé Cesaire y con el futuro presidente francés Georges Pompidou. En los años siguientes frecuentó poetas y se entusiasmó con el impacto que el nuevo arte negro producía por entonces en París. Cesaire y Sénghor, entre 1933 y 1935, insisten, desde las páginas de *La Revue du Monde Noir,* en diferenciar las características de la cultura negra; analizan sus raíces; polemizan y lanzan por primera vez el término negritud, al que el poeta senegalés definiría años más tarde como «el conjunto de los valores morales, artísticos y sociales no sólo de los pueblos de Africa negra, sino aun de las minorías

negras de América y además de Asia y Oceanía». Los militantes de la entonces incipiente negritud se fijaron como tarea la asunción de los valores de la civilización del mundo negro, «actualizarlos y fecundarlos, si es necesario, con los aportes extranjeros, para vivirlos para uno mismo, pero también para hacerlos vivir en los demás, llevando así la contribución de los negros nuevos a la Civilización de lo Universal».

Al estallar la guerra mundial, Sénghor, quien tenía nacionalidad francesa, fue movilizado como soldado raso y cayó prisionero de los alemanes en junio de 1940, siendo liberado dos años después. La historia política posterior que lo llevó a la presidencia de la reciente República de Senegal, cargo en el que habría de mantenerse hasta su renuncia a fines de la década de los setenta, excede los magros límites de esta sección, aunque puede subrayarse que desde el fin de la guerra hasta la actualidad ha desplegado una amplísima tarea esclarecedora sobre los alcances y objetivos de la negritud.

Su obra poética se limita a cinco libros no muy extensos (*Chants d'Ombre*, 1945; *Hosties noires*, 1948; *Ethipiques*, 1956; *Nocturnes*, 1961; y *Lettres d'Hivernage*, 1972) y un conjunto de elegías aparecidas por separado.

La poesía de Sénghor se afirma en algunas constantes que se advierten desde sus primeros trabajos: el regusto por el recuerdo de su vida infantil en Africa, el paisaje, las historias, la magia, el clima familiar y el compromiso político. «En Africa—expresa—las palabras tienen poder. En Africa negra, en una civilización no más acá, sino más allá de la escritura, el arte mayor es el de la palabra. La palabra expresa la fuerza vital, el ser del que nombra y, al mismo tiempo, el ser nombrado. Posee una virtud mágica, pero en la sola medida en que es ritmada, llega a ser poema. Ahora bien: toda palabra social, toda palabra solemne, es ritmada en Africa negra, y toda palabra ritmada llega a ser música, se acompaña a menudo con un instrumento de música.» Su obra es un desprendimiento, una consecuencia de esta afirmación: todos sus poemas mantienen una cadencia natural que al leerlos en conjunto se transforman en una característica, en un sello. Pero al mismo tiempo Sénghor se preocupa por que sus versos encierren una rigurosa conceptualización, y esa severidad es la que le permite enjuiciar el papel secundario al que la civilización blanca ha relegado a sus hermanos de raza. En este sentido resultan ejemplares los poemas escritos en el campo de concentración alemán, que pueden contarse entre los mejores escritos durante la resistencia.—*H. S.*

HUGO ROBERTO OVALLE: *Poesía de Salta (Generación del 60)*, Aguirre y Godoy Editores, Salta, Argentina.

Hacia fines de la década del cincuenta comenzó a surgir en casi toda Latinoamérica una promoción poética que, pese a la distancia geográfica, mostraba una similar preocupación por cortar definitivamente con los rezagos modernistas que estiraban su agonía desde décadas atrás, así como con los experimentos neorrománticos que prendieron sobre todo en el ámbito del Río de la Plata alrededor de 1940.

Se trataba de una poesía que si bien no eludía el tono social, buscaba arroparlo en un cuidado manejo de la palabra que alejara los trabajos del mero discurso político. Asumiendo ciertas influencias a veces del surrealismo, en otros casos de Vallejo y de los poetas populares, estos creadores pretendieron—y en buena medida lo lograron—adentrarse en una poesía de raíz continental (o al menos nacional) que superara los marcos de la pura abstracción autorreferentista.

En general, estas explosiones generacionales adquirieron su máxima difusión en las grandes ciudades, e inclusive algunos críticos especializados en el problema sostienen que se trata de un tema circunscrito al ámbito urbano. Sin embargo, esta antología viene a demostrar que el fenómeno también se ha dado en provincias, en este caso en Salta, en el norte argentino.

La selección descubrirá—o casi—a los lectores alejados del ámbito salteño a un grupo de sólidos creadores. (Habría que recordar que Salta siempre ha producido excelentes poetas, como, por ejemplo, entre muchos otros: Juan Carlos Dávalos, Manuel Castilla, Jaime Dávalos, Raúl Aráoz Anzoátegui, César Perdiguero.)

El volumen se abre con Miguel Angel Pérez («Madre, te he mentido de nuevo / cuando dije que todo marcha bien; / que ganaba buen sueldo / y que aquí, lejos, / me amaban mucho y estaba muy alegre. / Es mejor que lo sepas, / yo te he mentido, madre. / Cuando regrese verás / cómo se enturbian los ojos de los niños, / verás cómo la alfombra de tu limpia ternura / se ensucia con mis pasos. / Cuando regrese / olerás mi tabaco, / verás el traje viejo / remendada en esta forma tan dejada por Dios, / tan ausente de todo»), Holver Martínez Borelli («Ella seguía enamorada / de ciertas horas de la siesta, / particularmente de un jardín, / de una ventana, / de un determinado modo de respirar. / Entretanto / la vida disparaba sus armas / contra las que no puede hacer el olvido»), Walter Adet («Escribes con la mano que busca donde asirse / desde bajo las aguas / antes de ser el agua que se empoza en las nubes»), Jacobo Regen («Le fue mal ese día / y ese mes / y esos

años. / Y el albino dejó sus talismanes. / Se puso a tomar sol. / Y después arrojó las gafas negras / lejos, donde ya nunca / pudiera recobrarlas»), Carlos Hugo Aparicio («Otra vez mis ropas / he encontrado a oscuras / y con polvo de ayer / me las he puesto [...] qué dócil al adiós / beso ahora / el cansancio en paz / del musgo de los ojos / de mis hijos y me oigo / abrir a solas / sonámbulo mi puerta, / alejarme de mí / a pasos de fantasma / por la calle ya húmeda / del alba»), Luis Andolfi («En mi país el sol se puso en el Oeste. / Así sucede / desde que pudimos desear la lejanía / y dolernos del barco / que nunca abordaremos. / En el Oeste el sol / cae. / Siempre se ha puesto el sol en el Oeste. / Pero yo no hablo del sol / ni de sus migajas a la tierra, / sino del sol / quemado en Isla Negra / junto a sus catalejos y marinas»), Teresa Leonardi Herrán, Benjamín Toro, Santiago Sylvester («Nuestro amor se parece / a un viejo reloj que encontré en el fondo del ropero: / está detenido en una hora cualquiera, / vuelto a sí mismo, / intentando una hora contra el tiempo. / Nosotros sabemos / que es inútil conservar como el reloj / la sombra de lo que llega y pasa, / una hora perdida de las otras. / Sin embargo, por costumbre / o por piedad de nosotros, / conservamos también / [como el reloj las ocho menos cuarto] / una hora de besos y palabras / que alguna vez existió / o que jugó a existir, / y que espera el olvido en el fondo de un ropero»), Hugo Roberto Ovalle («De pronto, / por la noche, pasa un hombre / con su guitarra sola, / abrazado a la madera; como un náufrago / que canta»), Leopoldo Castilla («Bajo la luna / caía o tal vez ascendía / el polvo de mis muertos. / Estaban en la atmósfera / junto a los brotes verdes / y pasó el primo / como si fuera cierto / y el abuelo, como un humo grande. / Pero es la primavera / y estamos / bajo tierra en el cielo»); y cierra el volumen un poema de Juan Ahuerma.

El prólogo de Walter Adet carece del rigor científico imprescindible en un tema (el generacional) trabajado de manera copiosa y se limita a meras impresiones; incluso incluye en referencias puramente locales que fuera de su marco resultan crípticas.—*H. S.*

MARIA ESTHER DE MIGUEL: *En el campo, las espinas*, Ed. Pleamar, Buenos Aires, 1980.

Se inició en la literatura en la dirección de la revista *Señales* en su mejor época (1958-1963); después ejerció el periodismo, pero es esencialmente a través de su nutrida obra narrativa que el nombre de la

entrerriana María Esther de Miguel ha obtenido un lugar destacado en las letras de su país. Cuatro novelas: *La hora undécima* (1961), *Calamares en su tinta* (1968), *Pueblo América* (1974) y *Espejos y daguerrotipos* (1978) y tres libros de cuentos: *Los que comimos a Solís* (1965), *En el otro tablero* (1972) y el que comentamos, señalan una trayectoria y una constancia.

De Miguel sabe contar sin complicaciones, con sencillez, historias verosímiles, creíbles, donde los personajes son parte de la realidad; seres humanos retratados en un momento de sus vidas y que, aun cuando hayan sido extraídos de anécdotas históricas, pierden el carácter de arquetipos para convertirse en hombres comunes.

En el campo, las espinas incluye una veintena de cuentos de distinta factura, que van desde las antiguas historias heredadas, acaso escuchadas en su pueblo de la infancia, hasta flashes de la ciudad de hoy. Relatos donde el amor juega como una presencia permanente, sin dramatismos, con cotidianeidad. Y en esa simplicidad está el mayor mérito del volumen.

En los cuentos de la primera parte, donde De Miguel vuelve a narrar instantes rescatados del pasado, utiliza un lenguaje adecuado a los personajes y a la época, sin incurrir en arcaísmos ni falsos colores históricos que en el fondo no son otra cosa que puro maquillaje literario. El grumete de la expedición de Juan Díaz de Solís al Río de la Plata que al integrarse se salvó de ser comido por los nativos como sus compañeros; el tema de un diálogo iniciado a mediados del mil quinientos que perdura a través de los siglos; la historia de un tahur de la Edad Media, y el inventario—de cuño borgeano—que realiza Francisco Narciso Laprida antes de morir, son por lo ajustado de su tratamiento lo más destacable del volumen.—*H. S.*

HECTOR MIGUEL ANGELI: *La giba de plata*, Ed. Emecé, Buenos Aires.

Nacido en 1930, Héctor Miguel Angeli se inició en la poesía a los dieciocho años, con su libro *Voces del primer reloj*, al que siguieron *Los techos*, en 1959; *Manchas*, en 1964, y *Las burlas*, en 1966. También codirigió a fines de los cincuenta la revista *Sobres del Alfarero* y la editorial del mismo nombre, que dio a conocer algunas voces jóvenes.

Medida, cuidadosa del ritmo y del valor preciso de los vocablos, la poesía de Angeli se ha caracterizado por una mirada en profundidad y

sin estridencias del mundo cotidiano. El amor, la soledad, la sencilla vida del barrio y una cierta nostalgia han sido hasta ahora sus notas habituales. En *La giba de plata* se advierte—en cambio—una postura signada por la tristeza, por un tono casi elegíaco.

El poeta raramente es escuchado; su voz se pierde y debe conformarse con amar su propia monstruosidad, esa «giba de plata» de la que habla el título. Así escribe: «Sobre mi corazón / he modelado / un bloque de granito. / Pero nadie sabe / que guardo detrás / una ciudad de sangre, / floja y holgada / como la espuma. / La imagen que ofrezco / es muy vulgar: / corazón, sangre y secreto. / ¿Puedo pretender / que alguien me escuche?» Y agrega más adelante: «Cuando me quedo solo / apago la luz / y con un espejo / empiezo a sacar resplandores / de mi giba. / He nacido tan monstruoso / como todas las cosas de la tierra. / Cualquier resplandor / puede ser un ángel, / el ángel que sin duda / destruirá el espejo.» Ese resplandor le permite entrever en otra parte: «La belleza es monstruosa / cuando todo calla.» En ese momento, cuando la soledad se palpa como una presencia, los años transcurridos, los desengaños, pesan en el hombro. «Los astros se apagan en la noche / y la mañana pesa siempre más», anota.—*H. S.*

IOSIF PETROVICH MAGUIDOVICH: *Historia del descubrimiento y exploración de Latinoamérica*, traducción de Venancio Uribes, Casa de las Américas, La Habana, 1979, 279 páginas.

Geógrafo, demógrafo e historiador especializado en zonas marginales del mundo—el Japón, el Asia Central—, Manguidóvich tiene una dilatada obra que empieza en 1926 y que transita hacia otros temas geográfico-históricos: España y la conquista de ambas Américas.

En el presente texto se examinan, a lo largo de cinco informadas partes, las etapas de la conquista de América Latina, desde un rastreo hipotético que remonta a la Grecia antigua hasta los albores de nuestro siglo, pasando por los viajes de Colón, la América Central, México, la Patagonia, los Andes, las grandes cuencas hidrográficas de América del Sur, las exploraciones contemporáneas a la conquista y la colonización y las expediciones geográficas del siglo XIX.

El punto de partida del investigador es la tesis marxiana sobre la expansión hacia América y Africa de los sectores sociales más dinámicos y progresistas de la vieja sociedad nobiliaria europea, lo cual produce una alteración en la relación de fuerzas de dicha sociedad, inclinando la

balanza en favor de la revolución social burguesa y por la liquidación de las rémoras feudales. Contemporáneamente, interviene la Corona en favor y sirviéndose de la empresa colonizadora, cobrando aliados en la devastación del orden señorial.

A su vez, en países de relativo atraso social, como España y Portugal, la conquista alarga el poder de una suerte de clase de arribistas que se convierten en explotadores del trabajo servil y frente a los cuales la burocracia monárquica y la débil burguesía metropolitana deben dar batallas a menudo sangrientas, lejana raíz de las posteriores guerras civiles en América.

Frente a este panorama del frente interno colonizador se muestran las poblaciones indígenas, algunas en fase de elemental economía de subsistencia, ignorando aún la división de clases entre explotadores y explotados, otras con un sofisticado mecanismo de sociedad estamental. Para ellas la conquista significa la incorporación compulsiva al mercado capitalista mundial y la caída de órdenes sociopolíticos vetustos, en tanto, por el lado del conocimiento, unos y otros empiezan a habitar, por primera vez, en un planeta convertido en auténtico mundo. Las ciencias de la naturaleza dan un salto cualitativo importante y la filosofía puede comenzar a pensar el problema de la humanidad en términos concretos.

Este es el espacio por el cual Maguidóvich hace su rápida cabalgata americana, documentada, ágil, sin perder, en todo instante, un dinámico ritmo de narración. Gracias a ella, la historia recupera su carácter ancestral de cuento, sin por ello dejar de lado su cometido científico.—*H. S.*

KATALIN KULIN: *Creación mítica en la obra de García Márquez*, Academia de Ciencias de Hungría, Budapest, 1980, 267 páginas.

Para ocuparse de García Márquez, la profesora Kulin aborda el ambiente general en que se produce la obra del escritor colombiano, una atmósfera de difuso surrealismo y en que prosperan tareas aparentemente tan dispares como las de Borges, Cortázar, Vargas Llosa y Onetti. Las notas de este medio son resumidas por la autora así (pág. 14): libertad del creador y del lector; rechazo de las convenciones idiomáticas y conceptuales; base ideológica imprescindible; unidad dialéctica de lo casual y lo determinado; ampliación de los límites de la realidad; transcripción mítica de la experiencia histórica a base de una visión que supone la totalidad *a priori* del mundo.

Mas precisamente en cuanto atañe a Márquez la ensayista halla en

la categoría de mito el eje en torno al cual construir su lectura. Para ello se vale del mito como estructura mental y narrativa, en tanto es relato de los orígenes y de las postrimerías, tal como aparece en las cosmovisiones primitivas. El hombre que narra un mito se sumerge en los comienzos de la historia y traza la parábola que lleva hasta la consumación, en una suerte de tiempo único dado por el hecho mismo de contar. Todo mito es una visión total de la historia que involucra su futuro y su liquidación (pág. 167).

Aceptando este recorrido ineluctable, el hombre se convierte en héroe mítico, ingresando en un espacio del que corresponde hablar por medios inconvencionales de narración: lo maravilloso, la prosa hipnótica y un cierto estupor en la transmisión de vivencias que, según la autora, convierte al narrador en un escritor «incompetente» (págs. 102 y siguientes).

En este tiempo fabuloso y fabulante de los mitos priman las visiones, las grandes imágenes generativas de ficción. En la periferia de estas imágenes visionarias Márquez edifica su obra y ésta va dotada, así, de visionaria coherencia. Para explicar su propuesta, Kulin se vale, sobre todo, de *Cien años de soledad,* pero también incursiona, en busca de recurrencias y resonancias armónicas, por los demás libros del autor examinado.

El abordaje de una obra tan abigarrada de sugestiones y, a la vez, tan superpuesta de lecturas a pesar de su juventud (apenas veinte años de andar por el mundo) no está hecho con complicados aparatos conceptuales ni léxicos de moda, sino que tiende a la sencillez didáctica y a los cortos planteamientos metodológicos que llevan al análisis en pocas páginas. Aún hay cierto aprovechamiento filosófico final, al que se llega rescatando una cierta tentativa de eternizarse en el mito que el hombre logra al mitificarse, superando lo efímero de la vida individual y social. En síntesis, el libro de Kulin aporta una prueba más sobre el interés y la universalidad de uno de los narradores más leídos de hoy.—*H. S.*

LECTURA DE REVISTAS

«ECO»

Desde su reaparición tras un silencio más o menos prolongado, *Eco,* que acaba de cumplir su aniversario número veinte, ha mostrado un singular cuidado en la selección de temas y colaboradores. Sin estridencias falsamente vanguardistas, la publicación que comanda el poeta Juan

Gustavo Cobo Borda ha logrado sostener una homogeneidad constante. Ensayos críticos, trabajos de creación, muy rigurosa selección poética, son la característica de la que no se apea. Trabajos de Paul Celan, Gonzalo Rojas, Carlos Germán Belli, Juan Sánchez Peláez, Juan L. Ortiz (tan injustamente desconocido) alternan con ensayos de Roland Barthes, Julio Ortega, José Miguel Oviedo, Pedro Lastra o Angel Rama. En narrativa pueden hallarse textos de Salvador Garmendía, Alejo Carpentier, Isaac Bashevis Singer, entre muchos otros. Y esta breve lista de nombres es sólo una mención a manera de ejemplo, porque podrían entresacarse de los sumarios de los últimos dos años varios índices de parecida importancia.

Los números correspondientes a octubre y noviembre de 1980 están dedicados de manera monográfica, el primero, al surrealismo, su actualidad y continuadores en América Latina, y el segundo, a la literatura brasileña.

En el número 228 se destacan especialmente los poemas del haitiano Magloire Saint-Aude, con nota y selección de Sánchez Peláez, y los trabajos de Alain Jouffroy «Los jacobinos surrealistas» (donde compara la revolución surrealista con su igual francesa de fines del siglo XVIII); de Benjamín Fondane, «Rimbaud, el granuja»; de Cyril Connoly, «Adiós al surrealismo»; el ensayo de Cobo Borda sobre la poesía del venezolano Sánchez Peláez, y el adelanto del reciente libro de Umberto Eco *Ascenso y decadencia del superhombre,* donde el autor de *Obra abierta* y *La estructura ausente* vuelve a manifestar el rigor de su pensamiento al analizar algunos mitos de la literatura popular de los últimos doscientos años, subrayando—en este fragmento—las características de Arsène Lupin, Tarzán de los Monos, Vathek y el Conde de Montecristo.

El número 229, correspondiente a noviembre del año anterior, incluye el siguiente sumario: una introducción a la literatura brasileña, de Lidia Negheme; de Antonio Medina, «*Quinca Borba,* entre brujerías machadianas»; de Alfredo Bossi, «Moderno y modernista en la literatura brasileña»; de Leyla Perrone-Moisés, «La revista *Antropofagia* y el modernismo brasileño»; de Lidia Negheme Echeverría, «Algunas orientaciones poéticas en *Invención de Orfeo»;* de David Arriguchi, «El baile de las tinieblas y de las aguas»; de Haroldo de Campos, «La poesía concreta y la realidad nacional»; de Irlemar Chiampi, «Realismo maravilloso y literatura fantástica», y de Boris Schnaiderman, «*Macunaima* y un diálogo entre sordos».

Si hubiera que elegir entre las cuatro o cinco mejores publicaciones literarias de habla castellana, a juzgar por las últimas entregas, *Eco* no podría faltar sin incurrir en injusticia. Haber alcanzado esta posición en

un ámbito donde las revistas suman—al menos—centenares, resulta un mérito indudable.

Dirección de *Eco:* Librería Buchholz, avenida Jiménez de Quesada, número 8-40. Bogotá (Colombia).

«ESTACIONES» (Revista de Literatura)

Tras un primer número que—a causa de una controvertida mesa redonda sobre la nueva poesía española—sacudió el tranquilo ambiente cultural madrileño, *Estaciones* presentó una segunda entrega bajo la advocación del narrador uruguayo Felisberto Hernández. Injustamente relegado a una difusión poco menos que homeopática, el autor de *Las Hortensias, En tiempos de Clemente Collins, Libro sin tapas, Tierras de la memoria* sólo hace muy poco tiempo comienza a ser valorado en su real magnitud. Esta colección de trabajos contribuyen a su ubicación y los cinco breves textos del propio Hernández que cobija *Estaciones* son una invitación a un recorrido por una obra cuyo peso entre los escritores rioplatenses aún está por descubrirse.

Tras la presentación de Héctor Tizón, «F. H.: el pianista perdido», se agrupan: una cronología de Nelson Martínez Díaz y cuatro ensayos correspondientes, respectivamente, a Hortensia Campanella, Milton Fornaro, Enriqueta Morillas e Italo Calvino, quien apunta: «Basta que se ponga a narrar las pequeñas miserias de una existencia pasada entre las orquestinas de cafés de Montevideo y las giras de conciertos en ciudades de provincia del Río de la Plata para que sobre su página se agolpen *gags,* alucinaciones, metáforas, en las cuales los objetos se animan como personas. Pero éste es sólo un punto de partida. La fantasía de Felisberto Hernández se desencadena por invitaciones inesperadas que abren al tímido pianista las puertas de casas misteriosas, de solitarias quintas donde viven personajes ricos y excéntricos, mujeres llenas de secretos y neurosis. (...) Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; es un irregular que escapa a toda clasificación y encasillamiento, pero que a cada página se nos presenta como inconfundible.»

La sección «Rescate» (donde en el primer número se recordó al poeta venezolano José Ramos Sucre) está dedicada esta vez al tema de la alquimia. El texto corresponde a un anónimo del siglo XVI que explica —según su curioso modo—la transmutación de la materia. Su exhumación no pasa del divertimento, pero en sí se justifica por ello mismo.

La parte de poesía está cubierta con trabajos de Paul de Roux, Rubén Medina, Mario Romero, Leopoldo Castilla, Enrique García Roldán y Julio E. Miranda. La narrativa corre por cuenta de Leopoldo María Panero, Juan García Hortelano, Jon Basterra e Ignacio Gracia Noriega. Completan la entrega una sección dedicada a autores clásicos (de discutible inclusión en una revista de estas características) y una sección bibliográfica.

Dirección de *Estaciones:* Espalter, 2. Madrid-14.

«CUADERNOS DE ARENA» (Poemas)

La Fundación Cultural Autar (Autores Argentinos) inicia con este cuaderno sus publicaciones de tipo antológico con el fin de difundir la literatura de aquel país, tanto de escritores consagrados como de noveles.

Bajo la dirección de Juan C. J. Perruel, este primer número dedicado a la poesía (se prometen otros de narrativa) incluye desde el reiterado —y consagrado—nombre de Jorge Luis Borges hasta varios casi inéditos que hacen sus primeras armas en la tipografía.

La muestra, variada en cuanto a generaciones y técnicas, no pretende que todas las inclusiones sean inéditas, lo cual—en algunos casos—le permite alcanzar mayor altura. Entre otros nombres, merecen destacarse las inclusiones de Julio Alvarez, Julio Arístides, José Carlos Gallardo, Luis Martínez Cuitiño, Carlos Alberto Merlino, Federico Peltzer, Ulises Petit de Murat, María de Villarino, Ricardo Adúriz, Fernando Sánchez Sorondo y el director de la publicación. Entre los nuevos resultan especialmente interesantes los trabajos de Arturo Seeber y Zara Bertini.

La presentación gráfica, muy cuidada, y las erratas—algo poco usual—no se advierten. En suma, un esfuerzo que crea expectativas.

Dirección de *Cuadernos de Arena:* Once de Septiembre, 1.653 (1.426). Buenos Aires (Argentina).

«HORA DE POESIA»

La persistencia de una revista exclusivamente dedicada a la poesía (ha llegado a su número 12) justifica que esta sección se haya ocupado de ella en otras oportunidades. Además de la tenacidad, hay que elogiar también el sostenido tono crítico riguroso y sin contemplaciones que

caracteriza a *Hora de Poesía,* en tiempos en que la alabanza—muchas veces puramente retórica—desplaza cualquier posibilidad de observación negativa.

En el número correspondiente a noviembre-diciembre de 1980 se incluye en el sumario una «Aproximación a la vida, pensamiento y obra de Luis de Camoes», por Xosé Luis García; críticas de Cristina Peri Rossi, P. L. Ugalde, Enrique Molina Campos, Xavier Costa Clavell y —particularmente incisivas—del editor de la revista, Javier Lentini, quien la emprende contra recientes libros de Alberto Cardín y José Agustín Goytisolo con esa virulencia que a veces se parece tanto al viento renovador.

Se agregan además cuatro sonetos de Vivaldi, poemas inéditos de Albert Ráfols Casamada y dos inéditos de Juan Ramón Jiménez. Cierran el volumen dos artículos: «La teoría de Carlos Bousoño sobre la poesía de Guillermo Carnero», de José Antonio Fortes, y «De nuevo la poesía gaditana», de Enrique Molina Campos.

Dirección de *Hora de Poesía:* Virgen de la Salud, 78. Barcelona-24.

«BARCAROLA», Revista Municipal de las Letras, Albacete, número 5, enero 1981.

Con nuevo *staff, Barcarola* inicia formalmente una nueva época, decididamente inclinada al espacio de la poesía, sea en forma de poema, de narración poética, de teatro igualmente poético, de crítica rápida, también dedicada, en su mayor parte, al ámbito del verso. Entre secciones, abundante material gráfico, a modo de frases visuales más que de tradicional viñeta.

Esta entrega recoge nombres coetáneos, si no contemporáneos, de la actual producción en España: Américo Ferrari, Manuel Andújar, José Manuel Martínez Cano, Ignacio Fontes, Justo Jorge Padrón, Nicasio Sanchís Martínez, Juan de Dios Leal, Angel Javier Aguilar Bañón, Marcos Ricardo Barnatán, Menchu Gutiérrez, Rafael Requena Burgos, José Luis Jover, Cipriano Játiva, Jenaro Talens, Carmelo, Aranda, Félix Grande y Agustín García Calvo. Hay prosas narrativas de tipo lírico debidas a Norberto Gimelfarb, José Luis Cebrián, A. F. Molina y Nicasio Sanchís Martínez y un ensayo de forma muy libre debido a José Manuel Martínez Cano. Robert Desnos es el poeta traducido, y la parte teatral es cubierta por un texto de Juan Bravo Castillo. Las evocaciones

críticas de Henri Michaux, Juan Benet y Alejandra Pizarnik están firmadas, respectivamente, por Antonio Beneyto, Javier Rodríguez Vellando e Inés Malinow.

La dirección de *Barcarola* es: Avila, 11, A. Apartado 530. Albacete.

HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2º B. MADRID).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,5
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo

de ...., a partir del número ...., cuyo

importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, José Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.



Revista de Occidente

SUMARIO NUMERO 4